Якобсон В. П. **Павел Самойлов: Сценическая биография его героев**. Л.: Искусство, 1987. 205 с.

Вступление 3 [Читать](#_Toc371453316)

**Часть первая**

Путь на сцену 8 [Читать](#_Toc371453318)

Провинциальные маршруты 13 [Читать](#_Toc371453319)

Чацкий 33 [Читать](#_Toc371453320)

Образы романтической драмы 40 [Читать](#_Toc371453321)

В пьесах Островского 47 [Читать](#_Toc371453322)

Хлестаков 57 [Читать](#_Toc371453323)

Человек «конца века» 60 [Читать](#_Toc371453324)

**Часть вторая**

Юбилейный бенефис 70 [Читать](#_Toc371453326)

«Власть нервного дарования» 74 [Читать](#_Toc371453327)

Блуждающие огни 82 [Читать](#_Toc371453328)

Чеховские роли 90 [Читать](#_Toc371453329)

Гамлет 100 [Читать](#_Toc371453330)

В императорском театре 105 [Читать](#_Toc371453331)

«Молодая Россия» 114 [Читать](#_Toc371453332)

Русский Освальд 125 [Читать](#_Toc371453333)

Поражение 134 [Читать](#_Toc371453334)

**Часть третья**

Театр Леонида Андреева 140 [Читать](#_Toc371453336)

Судьба гастролера 152 [Читать](#_Toc371453337)

Своя правда 159 [Читать](#_Toc371453338)

Мастер 169 [Читать](#_Toc371453339)

Встреча с новой аудиторией 178 [Читать](#_Toc371453340)

Последние роли 183 [Читать](#_Toc371453341)

**Примечания** 190 [Читать](#_Toc371453342)

# **{****3}** Вступление

В конце прошлого — начале нынешнего столетия возникла целая плеяда актеров-исповедников, наиболее чутко отзывавшихся веяниям времени. На русской сцене великую славу снискали В. Ф. Комиссаржевская, П. Н. Орленев, на западноевропейской — Э. Дузе, Й. Кайнц, А. Моисси. Искусство этих актеров впитывало и отражало сложные противоречия своей эпохи. Предчувствие неизбежных перемен определило содержание их творчества и сообщило ему сходные черты — интеллектуализм, повышенную нервность, утонченный психологизм. Разными путями подходили они к общему кругу «проклятых вопросов», но вместе, едиными усилиями отстаивали духовную свободу человека. В их ряду заслуженно может быть назван и Павел Васильевич Самойлов.

Творческое формирование Самойлова происходило в обстановке смены театральных эпох, когда изживались старые принципы исполнительского мастерства и складывался новый тип актера. Искусство Самойлова прошло сквозь бурную пору театральной жизни, насыщенную, по словам А. Блока, «торопливым брожением, непрестанной сменой направлений, настроений, боевых знамен». Динамизм общественно-политического развития России обусловил интенсивность художественных процессов и в творчестве Самойлова.

Артистом был пройден почти полувековой сценический путь. Начинал он в провинции, затем три сезона прослужил у Корша. Позже связал свою деятельность с крупнейшими театральными антрепризами «большой провинции» — Казани и Саратова, Вильно, Харькова, Ростова-на-Дону, — представляющими огромный пласт русской культуры. Его дальнейшая жизнь протекала на сценах Александринского театра, театра В. Ф. Комиссаржевской и Нового, или «андреевского», как его называли современники, театра в Петербурге. Потом на долгие годы Самойлов избрал путь гастролерства, играл в Киеве, Ревеле, Риге, а также в городах своей театральной юности. Почти каждый сезон актер выступал в Москве и Петербурге. В советское время он работал в Академическом театре драмы (ныне носящем имя А. С. Пушкина), снимался в кино и по-прежнему гастролировал по стране.

Самойлов сыграл свыше трехсот ролей. В списке, составленном им в конце жизни, — шестьдесят шесть персонажей — его крупнейшие {4} создания. Актер предстает как интерпретатор классических образов Гамлета, Чацкого, Арбенина, Хлестакова, Уриеля Акосты, Рюи Блаза, Фердинанда. Пропагандист драматургии Островского, он первыми в списке называет Жадова, Незнамова, Глумова, Мелузова, Карандышева. Из современного репертуара в итоговый реестр им включены произведения Л. Толстого, Чехова, Горького, Ибсена, Л. Андреева, Гауптмана, Зудермана, драматургов-знаньевцев.

Каждый образ имеет свою сценическую биографию, и не только потому, что большинство ролей, помещенных в перечне, игрались им на протяжении многих лет. Вместе с актером его герои прошли сложную духовную эволюцию, испытали существенные превращения во времени. На каждом новом жизненном и творческом этапе Гамлет и Жадов, Акоста и Чацкий становятся для Самойлова новыми ролями.

Ранние самойловские герои выходили на сцену чистыми юношами с идеальным представлением о мире. Всем им суждено было пережить трагедию обманувшейся юности. Но их внутренний мир оставался прочен и нерушим. Постепенно они все более начинали походить на «озлобленно-разнервничавшихся молодых людей». Атмосфера революционного подъема в начале XX века заставила надломленных и отчаявшихся героев Самойлова внутренне собраться, стать готовыми к героическому самопожертвованию. Поражение первой русской революции подвергло их новым испытаниям, выход из которых актер видел в нравственном стоицизме. Так было почти со всеми самойловскими героями — спутниками его жизни.

Самойлов был известен всей России. Многими нитями творчество актера оказалось связанным с исканиями Комиссаржевской, Орленева. Однако, постоянно находясь рядом с этими большими художниками, он оставался самостоятельной величиной, сообразно собственной индивидуальности прокладывая путь в искусстве.

В творчестве Комиссаржевской, Орленева нашел выражение важнейший этап духовной жизни современников — их общественные настроения в преддверии новой эпохи. Искусство Самойлова полнее воплотило самый *процесс* смены эпох в его стремительной динамике, неровности развития и многочисленных переломах. Эволюцию самойловских героев определили перипетии нравственного состояния современников, вовлеченных в бурный поток истории. Не случайно отмечалось, что в созданиях Самойлова «с большим блеском и рельефностью отразилась вся идеология его среды, его эпохи, эпохи подъема и упадка русской интеллигенции дооктябрьского периода»[[1]](#endnote-2).

Несомненна заслуга Самойлова в развитии национальной школы русского исполнительского искусства, ее психологического направления, сосредоточенного на «раскрытии жизни человеческого духа». Творческое влияние Самойлова признавали актеры младших поколений.

{5} В. И. Качалов, еще студентом видевший Самойлова в Вильно, на долгие годы сохранил чувство благодарной признательности. «Давно, крепко и исключительно люблю тебя как артиста и как человека, — писал он Самойлову в 1923 году. — Давно я не видел тебя на сцене, но так отчетливо помню все, в чем тебя видел, и образы твои живут в моей душе»[[2]](#endnote-3). Самойлов, наряду с Комиссаржевской, остался для Качалова незабываемым актером театральной юности[[3]](#endnote-4).

И. Н. Певцов, также переживший в молодости сильнейшее увлечение Самойловым, долгое время находился под непосредственным воздействием его таланта.

Б. А. Горин-Горяинов вспоминал о своих соучениках по театральной школе, начинавших путь с прямого подражания Самойлову. Он служил примером для многих исполнителей провинциальной сцены. Любимым актером называл его Д. Н. Орлов. Возможно, в особой интеллигентности сценической манеры В. И. Честнокова и мягкой лирической окраске его романтических образов сказалось пребывание в студии под руководством Самойлова.

Примеры можно было бы продолжить. Но они, даже во множестве своем, будут все же носить частный характер. Влияние Самойлова шире — особый склад его художественного мышления обогатил перспективы развития русского актерского искусства.

Новаторские принципы творчества художников сцены рубежа веков находились в преемственной связи с реалистическими традициями русского театра. Но сложность внутренних преобразований в реализме XX века, атаки других художественных течений нередко колебали устойчивость позиций даже крупнейших актеров. Комиссаржевскую увлек символистский «театр души». Орленев испытал заметное влияние натуралистического «театра жизни». Самойлов не остался глух к новоявленным тенденциям в искусстве, но крайности были ему чужды. Для творчества актера характерно последовательное развитие реалистических традиций в новых исторических условиях.

Пришедший на сцену как провозвестник нарождавшегося нового амплуа, ставший затем одним из крупнейших актеров-неврастеников на русской сцене, в итоге он необычайно широко разомкнул границы этого понятия. В лице Самойлова амплуа неврастеника выдвинуло новое отношение к человеку. На западноевропейской сцене, где оно утвердилось значительно раньше, амплуа неврастеника оставалось связанным с иными идейно-эстетическими концепциями. В творчестве Й. Кайнца еще сильно давало себя знать романтическое наследие. Другую крайность взглядов на человека — как на всесторонне детерминированное существо — запечатлело искусство Э. Цаккони, обнаружившее перерождение реализма в натурализм. В западноевропейском театре проложить курс между Сциллой и Харибдой этих течений удается лишь А. Моисси. На русской сцене еще раньше ту же задачу решает Самойлов. Его герой, обессиленный, {6} надорванный, уставший, чувствующий свою обреченность, сохраняет высокую духовность. За этим стоит сокровенная вера художника в человека. Вера, рождающаяся в муках отчаяния и пессимизма, в ужасе перед действительностью, но оказавшаяся тем дороже для искусства начала XX века.

Исповедническое начало в творчестве Самойлова утверждало за актером право называться самостоятельным художником сцены. Вместе с тем при всем субъективизме творчества, при всей яркости его исполнительской индивидуальности герои драматических произведений сохраняли свою самобытность и характерность. Самойловым была найдена особая мера соучастия *личности актера* и *материала роли* в создании *сценического образа*.

В сценической жизни героев Самойлова звучит эпоха. Актер создал типический образ современника, показав характерные черты его психологии, его растревоженного сознания. Раскрыл в предельно обострившихся внутренних коллизиях живую душу человека, испытавшую на себе муки рождения нового века. Запечатлел интеллектуально-духовную драму тех, кто прошел крестный путь от юношеского идеализма до обретения «мужественной и сознательной гармонии». Творческую биографию Самойлова можно читать как дневник эпохи, как сценический вариант «исповеди сына века».

# **{****7}** Часть перваяПуть на сценуПровинциальные маршрутыЧацкийОбразы романтической драмыВ пьесах островскогоХлестаковЧеловек «конца века»

## **{****8}** Путь на сцену

Около полутора веков с афиш русского театра не сходили имена актерской династии Самойловых. Их фамильное древо было самым большим в истории отечественной сцены. По давности происхождения и разветвленности оно превосходило другие известные нам театральные фамилии — Садовских, Васильевых, Яблочкиных. Тринадцать представителей нескольких поколений самойловского рода посвятили свою жизнь театру, прослужив на подмостках в общей сложности более трехсот лет.

Центральной фигурой династии был В. В. Самойлов — Протей русской сцены. Виртуозное мастерство его сценических превращений, предельная выверенность рисунка роли, безукоризненно разработанные средства воплощения служили образцом высокой исполнительской культуры.

Пришедший со Щепкиным реалистический метод актерского искусства получил свое дальнейшее развитие в бытовой школе П. М. Садовского, в психологическом искусстве А. Е. Мартынова. Он получил своеобразное развитие и в характерном творчестве В. В. Самойлова. Самойловские традиции, наряду с мартыновскими и школой Садовского, способствовали взаимообогащению различных творческих направлений.

Род Самойловых не объединяет общее художественное русло, как, скажем, семью Садовских. Для одних, менее самостоятельных представителей рода самойловский метод действительно стал свято оберегаемой семейной традицией. Другим династическое наследство оставило только имя. О влиянии на них самойловских традиций можно говорить лишь в плане исторического воздействия В. В. Самойлова на искусство отечественной сцены. Среди них не по праву родословной, а по праву большого художника значительное место в русском театре на рубеже XIX – XX веков занимает Павел Васильевич Самойлов.

Он родился 29 июня (старого стиля) 1866 года от второго брака Василия Васильевича Самойлова с актрисой Александринского театра Марией Алексеевной Бибиковой (по сцене — Споровой). Старшие дети отца были уже взрослыми, жили самостоятельно. П. В. Самойлов воспитывался вместе с единокровной сестрой Марией Васильевной (впоследствии она стала известной певицей Барбаризи-Новелли) {9} и двоюродной сестрой Верой Аркадьевной Мичуриной. Они росли в доме на Стремянной улице, где у В. В. Самойлова постоянно собирались известные художники, писатели, актеры, композиторы.

Здесь бывали Н. А. Некрасов и Ф. А. Кони, с которыми В. В. Самойлова связывала старинная дружба. За мольберт отца вставали И. Н. Крамской, И. К. Айвазовский, И. Е. Репин. Нередко после очередной выставки или оперной премьеры заходил В. В. Стасов. Устраивались музыкальные вечера, на которых под аккомпанемент знаменитого скрипача профессора Л. С. Ауэра и великого пианиста А. Г. Рубинштейна Самойловы, все без исключения вокально одаренные, пели романсы. В большой гостиной читали вслух новые журналы, обсуждали спектакли, делились новостями и воспоминаниями о близких дому К. П. Брюллове, А. С. Даргомыжском, стариках-александринцах. В свободные вечера старшие Самойловы — отец и его сестры — читали по ролям свои любимые пьесы. Детям разрешалось присутствовать при этом. Таким образом, они с ранних лет приобщались к потомственному культу театра. Даже за шалости, по воспоминаниям В. А. Мичуриной-Самойловой, их наказывали тем, что заставляли учить наизусть отрывки из «Горя от ума».

П. В. Самойлов унаследовал разностороннюю одаренность отца. Уже в детстве он прекрасно рисовал. По слуху, не зная ни одной ноты и не желая учиться, импровизировал на рояле. «Талантливым лентяем» назвал его за это А. Г. Рубинштейн, услышав однажды его игру. Картина, написанная по заказу отца, сохранила изображение П. В. Самойлова пяти-шестилетним мальчиком, читающим стихи на фоне драпировок и всевозможных атрибутов искусства. Однако особого влечения к сцене в детстве он не испытывал, хотя Александринский театр посещал часто. Но старшие Самойловы — знаменитые в свое время тетки Вера Васильевна и Надежда Васильевна — уже сошли со сцены. Отец покинул театр, когда Самойлову не исполнилось еще и девяти лет. Поздний ребенок, он не застал его на подмостках. На любительских спектаклях, в которых тот продолжал свои выступления, сын не бывал. Впоследствии на вопросы корреспондентов об отце он обычно отмалчивался, не желая сочинять «воспоминаний». Его детские театральные впечатления связаны с другими именами.

1870‑е годы явились временем обновления Александринской сцены. На ее подмостки приходят молодые тогда М. Г. Савина, К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, П. М. Свободин, В. П. Далматов, которых назовут в истории театра «стаей славных». Многие из них стали друзьями дома, на всю жизнь сохранив признательную память о «старшине актерского цеха» — В. В. Самойлове. Бывая в театре? встречаясь в доме с ведущими мастерами Александринского театра, игрой которых он восхищался, юный Самойлов тем не менее не увлекался подражанием, домашних представлений не устраивал — не болел столь обычной для актерских биографий страстью.

{10} Да и В. В. Самойлов не готовил сына для сцены. Когда умерла мать, его отдали в Коммерческое училище. Особым прилежанием и успехами в учебе П. В. Самойлов похвастать не мог из-за разбросанности увлекающейся натуры, неорганизованности характера, мало подходящего к намеченному поприщу. По окончании училища в 1886 году он поступил на военную службу. Через год, однако, уже подал прошение об отставке и был уволен в запас в чине прапорщика кавалерии.

Незадолго до этого умер отец. П. В. Самойлову предстояло самостоятельно подумать о будущем. Ни коммерческая деятельность, ни военная служба не привлекали его. Властно потянуло к себе то, чем было заполнено детство. Впечатления юности, художественные наклонности натуры сыграли решающую роль.

В 1888 году М. Г. Савина, набиравшая актеров для своей гастрольной поездки в Нижний Новгород, пригласила принять в ней участие и П. В. Самойлова. С семьей Самойловых она была давно дружна, а сына дорогого ее памяти В. В. Самойлова знала с восьмилетнего возраста. Савина решила помочь молодому человеку попробовать себя на сцене. Он был взят на выходы. Во время гастролей в Нижнем Новгороде и состоялось его актерское крещение. Самойлов всю жизнь с благодарностью вспоминал проявленное Савиной участие, называя ее своей «крестной матерью в искусстве».

Конечно, среди «гостей», в «толпе» трудно было проявить себя. Но благосклонное отношение к Самойлову гастролерши побудило антрепренера, содержавшего ярмарочный театр, оставить молодого актера до закрытия летнего сезона. Ролей ему по-прежнему не поручали: он должен был «привыкать» к сцене.

В Нижнем Новгороде случай свел Самойлова с А. М. Гориным-Горяиновым — давним поклонником и учеником его отца. Он вынашивал тогда идею организации актерского товарищества. Его увлекала материальная независимость и творческая самостоятельность в такого рода объединениях. Набирая труппу, Горин-Горяинов предложил Самойлову войти в пай с другими актерами — испытать свое призвание и свой талант. Товарищество арендовало на сезон 1888/89 года театр в Саратове.

Самойлов занимал вспомогательное положение в труппе. Он исполнял бессловесные роли или роли в несколько фраз. Изредка ему поручали играть «молодых людей» в небольших комедийных сценках, которыми обычно дополнялась афиша основной постановки. Так вырабатывалось у него не ускользнувшее от внимания критики «умение держаться на сцене». При выступлениях в более ответственных ролях у молодого актера еще была заметна робость. Но роль Бориса Арказанова (из пьесы А. И. Сумбатова-Южина «Арказановы»), нервного и неуравновешенного мальчика, болезненно переживающего семейную драму, все же проведена была им успешно, несмотря на то, что он срочно заменил заболевшего исполнителя.

{11} В Нижнем Новгороде, Саратове, а на следующий сезон в Витебске Самойлов выступал под фамилией Споров — сценическим псевдонимом матери. Он не хотел пользоваться отблесками славы отцовского имени. Для него было важно завоевать самостоятельную репутацию в театре.

Этим, наверное, и был обусловлен его переход на сезон 1889/90 года в Витебск. На сцене малой провинции он мог занять место «jeune premier в драмах и комедиях», как значилось в договоре, и получить право на полубенефисы. Играл он здесь много. Образы романтических героев чередовались с водевильными персонажами. Премьершей труппы была известная опереточная примадонна Ц. Райчева. Самойлову нередко приходилось выступать ее партнером. «В самом начале своей карьеры служил в оперетке, пел каким-то баритональным тенором», — не без иронии вспоминал он сам об этом «этапе» своего творческого пути[[4]](#endnote-5).

Почувствовав себя «обыгравшимся» на сцене, Самойлов летом 1890 года предпринимает гастрольные выступления в Ковно в роли Чацкого, впервые объявив в афише свою подлинную фамилию. Он дерзнул как бы расписаться в принципиальности сделанного им выбора. Но ему тут же пришлось убедиться в своей легкомысленной поспешности. В столь трудной и ответственной роли Самойлов показался лишь «обыкновенным любителем», продемонстрировавшим только «порядочную читку и приличные манеры», но еще не овладевшим элементарным мастерством.

Актером уже был заключен договор с П. П. Медведевым на сезон 1890/91 года в Екатеринбург. Но он, отказавшись от весьма выгодных условий контракта, переводившего его на положение премьера, едет в Москву учиться у мастеров столичной сцены.

По протекции А. Я. Гламы-Мещерской, ученицы отца, Самойлов получил дебют в театре Ф. А. Корша (1890). Первое выступление не было особенно удачным, хотя молодой актер «проявил темперамент», как свидетельствует его партнерша, «легко вошел в роль»[[5]](#endnote-6). Он был принят в труппу на роли «по назначению дирекции», с обязательством играть не менее двадцати пяти раз в месяц, на низший оклад в пятьдесят рублей. Но Самойлова не смущали условия. «Он готов был работать сколько угодно и за какое угодно вознаграждение, лишь бы не сидеть сложа руки, лишь бы не “числиться”, а действовать на сцене. На ежедневную работу в театре он смотрел как на практическую школу», — вспоминает Глама-Мещерская в мемуарах.

Труппа Корша всегда славилась именами первоклассных актеров. Здесь Самойлову довелось познакомиться с И. П. Киселевским, Н. В. Светловым, А. К. Ильинским — ведущими в ту пору мастерами театра. В постоянном общении с ними, перенимая их опыт, Самойлов постепенно «вырабатывается как недурной актер на вторые; роли». Ему начинают изредка поручать роли любовников в популярных {12} в этом театре комедиях и водевилях. Он производит впечатление «старательного», «приличного», «полезного» актера, порой достигающего неплохих результатов. Но в общем-то остается на положении «чернорабочего» сцены.

Позже критики будут писать, что Самойлов хотя и «не пользовался особенным успехом у Корша, но его уход долго давал себя знать». Это явное преувеличение. На место Самойлова сразу же был приглашен П. Н. Орленев, который в ролях водевильных любовников, столь тяготивших Самойлова, определился как самобытная художественная величина. Однако для Самойлова три года, проведенные у Корша, не прошли бесследно. Особенное значение имели для него летние гастроли коршевцев, во время которых доводилось играть желанные роли. Артист привлекает внимание критики, взявшей под свой присмотр освоение им законов сцены.

Если раньше его упрекали в скованности, то теперь он может легко сымпровизировать не предусмотренную в спектакле сцену, спасая опоздавшего на выход партнера, или находчиво выручить партнершу, забывшую текст. Самойлов, словно бы специально, играет множество ролей, требующих большой живости и бойкости исполнения. Великосветские фаты, волокиты-гусары, легкомысленные прожигатели жизни, всевозможные пшюты, неизменно попадающие в смешные ситуации, длинной чередой проходят в его гастрольном репертуаре. Самойлов дает волю своей фантазии, юмору. В рецензиях постоянно отмечаются «живая выразительность лица», «умелое владение мимикой», «разнообразие жестов и интонаций».

В ролях более сложных актеру еще не хватает умения строить характер, раскрывать его в движении. Исполнение оказывается подчас «монотонным», лишенным уверенного распределения красок и расстановки акцентов. В особо трудных случаях Самойлов прибегает к подражанию другим исполнителям или даже копированию известных ему образцов, чаще всего напоминая зрителям коршевского премьера А. К. Ильинского. Ему многое прощают «ввиду его почти юношеского возраста» и пророчат в нарастающих степенях «хорошую», «завидную», «блестящую» будущность при условии, если молодой актер «будет продолжать работать над собой, как это он делает теперь».

И Самойлов работал, работал настойчиво, целеустремленно. Глама-Мещерская в своих мемуарах рассказывает, как долго он вынашивал самостоятельно подготовленную роль Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»). В «Воспоминаниях о работе в провинциальных театральных антрепризах в 1890‑х годах» В. В. Добошинской, хранящихся в ЦГАЛИ, партнерша Самойлова (по сцене Волжская) приводит другой пример подготовки актера к выступлениям в «Ревизоре». После спектаклей, вновь и вновь возвращаясь к роли Хлестакова, он читал ей монологи гоголевского героя, ловил каждое замечание, вносил поправки, закреплял найденное.

{13} «Каждая репетиция с Самойловым, — вспоминает о гастролях в Симферополе актриса О. В. Арди-Светлова, — была для всех нас и серьезной школой и огромным художественным наслаждением»[[6]](#endnote-7). Это сказано о 1892 годе, когда талант Самойлова еще только набирал силу.

Прогоревшая в Феодосии труппа пригласила Самойлова в 1892 году заменить покинувшего ее из-за плохих сборов М. Т. Иванова-Козельского. И Самойлову удалось спасти положение. Случайное стечение обстоятельств столкнуло эти два имени, непредумышленно связало их, лишь позже обнаружив свою закономерность: именно Самойлову предстояло подхватить на русской сцене эстафету творческих исканий Иванова-Козельского.

Самойлов уже теперь заявил себя актером, чьи отличительные свойства характеризуются «задушевностью исполнения», искренностью и простотой. Критикой отмечалась также «осмысленность» и «тонкость» его игры. Основные черты сценической индивидуальности Самойлова уже определенно наметились, хотя собственной темы еще не было найдено. Но для критики был уже ясно ощутим его творческий потенциал, позволивший заявить, «что недаром Самойлов носит фамилию своего знаменитого отца».

Молодой актер, постепенно овладевающий сценическим мастерством, тем не менее главный интерес своего пребывания на подмостках видит не в безграничном совершенствовании актерского лицедейства. Он захвачен открывающимися перед ним возможностями говорить со сцены со своими современниками. Духовные контакты с ними во многом зависят от личности исполнителя, его человеческой содержательности. Самойлов все больше проникается этим сознанием.

Гастрольные успехи мало что меняли в положении Самойлова на сцене театра Корша — ему по-прежнему не давали серьезных ролей, даже из числа сыгранных на гастролях. Единственный раз он выступил в роли Незнамова на очередном утреннике. Актер чувствует неудовлетворенность и, доиграв третий сезон, уходит от Корша.

Он снова возвращается в провинцию. С 1893 года до 1900‑го, когда Самойлова принимают на сцену Александринского театра, он попеременно служит в крупнейших антрепризах М. М. Бородая, К. Н. Незлобина, А. Н. Дюковой, Н. Н. Синельникова. Эти годы становятся порой созревания его таланта.

## Провинциальные маршруты

Маршрут самойловских кочевий охватил почти все крупнейшие центры театральной провинции.

Актер играл в самых различных труппах. Каждая из них по-своему проявляла тенденции провинциальной сцены 90‑х годов. {14} Здесь были и традиционные объединения нескольких гастрольных величин под одной крышей и общей вывеской (Харьков). Встречались и молодые коллективы, где актеры обнаруживали внутреннее сродство хотя бы по самому общему признаку — принадлежности одному сценическому поколению (Вильно). Наконец, мы находим не только смелые новации в области режиссерско-постановочных решений у Синельникова, но и попытки воспитания актеров в единых творческих принципах (Ростов-на-Дону).

От ставки на отдельного гастролера провинция уже отказалась. Характерно, что и столичные актеры в случайном гастрольном окружении не всегда «проходят» в провинции и предпочитают ездить группами. Каждый антрепренер стремился к постоянству состава труппы, к сыгранности партнеров. Во всем проявлялась тенденция к созданию ансамбля как первого условия художественной цельности спектакля.

Реформа театрального искусства, как известно, была осуществлена Московским Художественным театром. Там сложился коллектив единомышленников. Там было отвергнуто деление труппы на амплуа, бесконечная градация которых уже не спасала положения и не отвечала требованиям новой драмы. Там был сделан вывод, что в спектакле важна каждая роль и актер обязан, играя сегодня Гамлета, завтра стоять в массовке. Но все эти открытия были подготовлены общим ходом развития русской сцены. Процессы, вызвавшие к жизни принципы мхатовского ансамбля, зародились и зрели в недрах провинциального театра. И находки, и негативные выводы театрального опыта провинции сыграли очень важную роль в том, что русское сценическое искусство поднялось на новую ступень.

В актерском искусстве провинции уживались различные тенденции. Еще срывал аплодисменты водевильный комик П. Г. Протасов. Словно тень эпигонов-трагиков еще бродил вокруг больших городов А. К. Любский. Но они представляли собой лишь напоминание о прошлом. Провинциальный театр жил иными устремлениями.

Большие перемены происходили в творчестве актеров на ведущие роли — героев и героинь. Широко были распространены на положении «первых» актрисы мелодраматической выучки, усвоившие давний стиль эффектного, хотя и не лишенного психологической достоверности творчества: М. М. Глебова, С. Т. Строева-Сокольская, Е. Г. Кони-Стрельская. Условно их можно отнести к федотовской школе. Но на их фоне значительно выигрывала М. И. Свободина-Барышева, начинавшая вместе с Савиной в медведевской антрепризе и близкая ей по складу дарования. Однако наибольший успех выпадал на долю актрис рождавшегося нового сценического направления — В. Ф. Комиссаржевской, Э. Ф. Днепровой, А. Я. Азогаровой.

Сходными путями шла смена исполнителей и в ролях героев-любовников. Важнейшей вехой развития актерского искусства было творчество Иванова-Козельского. Его имя появилось на афишах, когда {15} «в провинции действовали еще на сценах старые таланты романтической школы, с богатым шекспировским багажом: Рыбаков, Милославский и обширная группа их удачных и неудачных последователей. Могиканы-романтики стали вымирать, не имея, кому передать свое шекспировское “слово”… В эту-то минуту счастливая звезда привела на сцену Иванова-Козельского… Он, художник-реалист, взял знамя Шекспира из рук своих предшественников, художников-романтиков, и с честью, как смелый боец за истинное искусство, нес его до самой смерти… Его камертон, — утверждал далее тот же автор, — звучит во всех артистах младшего поколения», они «не могут не считаться с Ивановым-Козельским, как со своим прямым или косвенным учителем»[[7]](#endnote-8). Под влиянием Козельского провинциальные трагики ищут перехода от романтической возвышенности исполнения к естественности и простоте, отграничивая при этом по примеру актера «художественную простоту от грубой естественности».

В репертуарном отношении провинция имела перед столицами даже некоторые преимущества.

Она внесла крупный вклад в дело обновления классики на русской сцене. В Александринском и Малом театрах постановки «Горя от ума» и «Ревизора» продолжали служить парадной вывеской, но возмущали критику своей окостенелостью. В «доме Островского» пьесы великого драматурга не сходили со сцены. Но это была преимущественно реставрация прежних спектаклей с вводом новых исполнителей. Провинция самостоятельно дала новую жизнь ряду отечественных произведений классики, убедительно опровергла мнение об «устарелости» пьес Островского. Причем если в Малом театре в 90‑е годы наибольшим успехом в репертуаре пользуются «купеческие» пьесы Островского, то провинция чаще выигрывает в постановках поздних его произведений.

Что касается Чехова, то вся домхатовская сценическая история его пьес гораздо богаче, интереснее и разнообразнее представлена в провинциальном театре, чем в столичных. Чехов если и не был здесь раскрыт со всей художественной полнотой, то в репертуар вошел прочно. Во всяком случае, после александринского провала «Чайки» путь на сцену чеховской драматургии открыла провинция.

Провинциальный театр порой опережал столицы в постановках новейшей западной драматургии. Если Ибсен был довольно случайным гостем на императорских сценах, то в провинции он был представлен и более широко и лучшими своими пьесами. Гауптман, Зудерман часто находили здесь первое сценическое воплощение.

Наконец, в провинции — в силу необходимости привлечь более широкий круг зрителей — активнее шел процесс демократизации театра. Расширялись старые и строились новые театральные здания, все чаще давались общедоступные спектакли, сцены охотно предоставлялись для любительских студенческих постановок. В репертуаре явственно проступали просветительские цели, в искусстве актеров {16} все более ценилось не изящество и эффектность, даже не мастерство, а глубина и острота современного мироощущения.

Провинция дала русскому театру большое пополнение актерских сил. Достаточно вспомнить хотя бы самых крупных актеров, вышедших из провинции в 90‑е годы: Комиссаржевскую, Орленева, Качалова.

Жизнь провинциального театра в конце XIX века вполне можно рассматривать как период его творческого подъема.

В 1893 году Самойлов получил приглашение от М. М. Бородая вступить в казанское товарищество «на амплуа любовников и молодых людей». Такое предложение, гарантированное окладом в сто пятьдесят рублей и двумя полубенефисами, вселяло надежды. К тому же бородаевская антреприза не только пользовалась репутацией прочно и надежно поставленного дела, но и обладала несомненным художественным авторитетом. Получить ангажемент к Бородаю считалось весьма почетным.

Бородай слыл провинциальным Коршем. Позднее критика станет расценивать коршевский театр как «драматический шантан». Тогда же коршевская марка еще не утратила своего авторитета, и нередко антрепренеры красной строкой анонсировали в афишах, что спектакль поставлен по образцу театра «Корш».

Бородаевская антреприза лишь называлась товариществом. Актеры, «подписавшие к нему», редко вносили оговоренный положением о товариществах пай. Чаще наоборот — они заручались авансом, пользуясь кредитом Бородая. Все финансовые дела вел он сам вместе с женой — кассиршей театра. На нем лежали и административно-хозяйственные заботы. Всюду чувствовалась опытная рука практичного и сметливого человека. Бородай был расчетлив, порой скуп и вместе с тем безукоризненно честен. Члены товарищества охотно передоверяли ему все обременительные для них финансовые хлопоты. Бородай, в силу своих деловых качеств, превращался из распорядителя товарищества, как он официально именовался, в настоящего хозяина-антрепренера.

Однако Бородай был не только прекрасным организатором, но и подлинным человеком театра, влюбленным в сцену, способным ради творческих целей рискнуть денежной стороной дела. Этим было завоевано не только положение хозяина театра, но и право быть его главой. Структура творческих взаимоотношений в бородаевской антрепризе-товариществе метко была охарактеризована актрисой М. И. Велизарий как «конституционная монархия»[[8]](#endnote-9).

Репертуар составлял сам Бородай. Он читал все, что появлялось на столичных сценах. И — нужно по справедливости отметить — отдавал предпочтение не худшим из новинок. Разумеется, при вынужденном обилии премьер в условиях провинциального театра не обходилось без однодневок. И все же в отборе пьес чувствовались не {17} только кассовые соображения, а более высокие цели. Сняв театр в Казани, Бородай оповестил публику о том, как он намерен организовать недельный репертуар. По воскресеньям предполагались утренники, в образовательных целях знакомящие учащуюся молодежь с произведениями классики. Понедельники были предназначены для общедоступных спектаклей, представляющих также преимущественно классические постановки. Один день в неделю отдавался легкой комедии. По средам намечались премьеры.

Относительно премьер следует заметить, что их оказалось значительно больше обещанных. Правда, премьерой тогда считались либо постановки новых пьес, либо спектакли, для которых изготовлялись новые декорации. Пьесы, когда-либо игранные актерами и требующие лишь срепетовки, премьерами не считались.

Редкие спектакли выдерживали более одного представления, но не это характеризует художественный уровень казанской сцены. Театр привлекал зрителей и новыми пьесами, и талантом исполнителей. Сюда шли не на спектакли, а на актера, шли, чтобы познакомиться с новым или встретиться с любимым произведением.

На «высоких марках» Бородай содержал в товариществе режиссера Э. Г. Лясса. Но его имя никогда не связывалось ни с подбором пьес, ни с распределением ролей, ни с интерпретацией образов. Его поминали разве что в разговоре о постановочной слаженности, — спектакль еще не мыслился как единое художественное целое. Театральные же рецензенты пользовались самым скромным поводом, чтобы порассуждать об актерском ансамбле, восхититься историческим соответствием костюмов эпохе, поддержать создание декораций специально к пьесе.

Главное внимание всегда было сосредоточено на репертуаре и афише. Бородай высоко ценил классическую драматургию. В афише каждого сезона было представлено почти все драматургическое богатство России начиная с «Недоросля» Фонвизина и кончая множеством пьес Островского. Из зарубежной классики были осуществлены постановки ряда шекспировских и шиллеровских трагедий. Не многие театры, не исключая столичных, могли похвастать наличием в своем репертуаре более трети классических пьес.

Большая дань отдавалась переводным мелодрамам Дюма-сына, Сарду, Скриба, которые, впрочем, не считались зазорными и для лучших сцен. Немалое место занимала и русская мелодрама Н. Потехина, П. Невежина, И. Шпажинского, проявившая, вопреки бранности критических оценок, не совсем, думается, необоснованную живучесть.

Из современных авторов наиболее часто игрались пьесы Е. Карпова, В. Крылова, А. Сумбатова-Южина, Вл. Немировича-Данченко. Шли чеховские водевили и единственная из написанных к тому времени пьес — «Иванов». Настойчиво добивались разрешения на постановку «Плодов просвещения». Еще до собственной премьеры театр {18} предоставил сцену любителям, а за полтора месяца до окончания сезона сам успел четыре раза показать толстовскую пьесу.

Похвальная самостоятельность была проявлена в обращении к современной зарубежной драматургии. Здесь впервые в России был показан «Доктор Штокман» Г. Ибсена. Тремя постановками пьес Г. Зудермана театр привлек внимание к новому драматургу.

Репертуарные вкусы и склонности, господствовавшие в антрепризе, заслуживают уважения или, во всяком случае, имеют веские оправдания. Но при этом очевидно, что никакой программности в репертуаре не было.

Бородай подыскивал пьесы в расчете на труппу и всегда сам раздавал роли. «Он прекрасно знал всех актеров… знал свойства таланта каждого и, обладая громадным художественным вкусом, умел каждому дать интересную работу и использовать в интересах дела»[[9]](#endnote-10). Более того, у него была способность «увлечь артиста, пробудить в нем жажду творчества, зажечь его»[[10]](#endnote-11). Так вспоминали о Бородае служившие у него актеры. Он делал ставку не на отдельные имена, хотя и любил гастролеров. Но их участие рассматривал как «фермент» для брожения творческой мысли. Ему нужен был сильный, богатый разнообразными дарованиями состав. Это Бородай ставил главной задачей и считал делом чести. Он любил и ценил актеров, умел с ними ладить и ради дела нередко был готов поступиться самолюбием. Вот почему многие надолго оставались в его антрепризе, уходя — возвращались, а некоторые оседали в ней навсегда.

С подлинным творческим энтузиазмом формировал Бородай свою труппу, повсюду выискивая молодые силы. Ежедневно прочитывал множество рецензий столичных и провинциальных газет, брал на заметку новые имена и внимательно следил за начинающими актерами. Он постоянно выспрашивал знакомых о соперничавших труппах и нередко сам ездил в другие города, чтобы воочию познакомиться с актерами и переманить к себе заинтересовавшего и нужного ему исполнителя.

У Бородая было чутье на талант. Он видел перспективность актера и не только эксплуатировал его данные, а помогал им развиваться. В воспоминаниях современников мы находим немало свидетельств этому. «Пристально вглядевшись в актера, — рассказывает актриса Н. А. Смирнова, — и определив почти безошибочно характер дарования, Бородай давал второму актеру первую роль. Если актер хорошо справлялся с ней, Бородай не захваливал его, а снова сажал на вторые роли. Он воспитывал актеров и постепенно выводил на первое положение»[[11]](#endnote-12). Так начинала М. И. Велизарий, называвшая впоследствии Бородая своим «приемным отцом». Так начинал В. И. Качалов, сыгравший после множества второстепенных ролей Бориса Годунова в «Смерти Иоанна Грозного» и сразу получивший известность. Многие крупные актеры были обязаны Бородаю своим восхождением на сцене.

{19} Подбирая исполнителей по амплуа, он, однако, обращал особое внимание на оттенки индивидуальности.

Тремя исполнителями было представлено амплуа героя в бородаевской антрепризе. Трагические роли в классике и в современной драме играл И. М. Шувалов. Это был крупный актер провинции, отличавшийся высокой культурой и передовыми художественными взглядами. В своем творчестве он пытался применить новые средства психологической школы к исполнению ролей Гамлета, Макбета, Отелло, Акосты… Не всегда это получалось у него органично. Тогда он сбивался на ложный пафос. «В его трагедию я не верил, — писал Л. М. Леонидов, — а вот Иванова играл очень хорошо»[[12]](#endnote-13). Действительно, актеру была ближе современная драма. На это указывала и критика: «… трагизм обыденной жизни г. Шувалов умеет изобразить почти всегда хорошо»[[13]](#endnote-14).

Роли любовников в бытовых пьесах принадлежали А. И. Каширину. Он по справедливости считался одним из лучших в России исполнителей Анания в «Горькой судьбине», Никиты во «Власти тьмы», Антона-Горемыки из переделки одноименной повести Григоровича. С восхищением вспоминал о нем Ю. М. Юрьев как о «типичном волжском рубахе-парне» с широкой натурой, душевным размахом и удалью. Индивидуальность актера, народная основа создаваемых им характеров определяли природу чувств его героев. При огромном темпераменте они покоряли своей простотой и искренностью.

Самойлову предназначались роли драматических любовников. И он не потерялся среди звезд первой величины, вскоре став наряду с ними любимцем казанской публики.

Труппа Бородая своим составом успешно соперничала с крупнейшими провинциальными коллективами даже таких театральных городов, как Киев, Харьков, Одесса. Однако не вся драматургия была в средствах труппы. Критика Казани и Саратова, где попеременно играло товарищество, проницательно раскрывала круг его возможностей. «Проследив целый ряд спектаклей нашей труппы и за прошлый сезон, и за нынешний, — писал рецензент “Казанского телеграфа”, — мы убедились вполне, что пьесы исторические и героические и весь классический репертуар совсем не по силам и не по характеру дарований нашей труппы; даже отдельные персонажи ее в ролях героических и трагических весьма слабы и по передаче, и по выдержанности типов; общего ансамбля в таких пьесах у нашей труппы никогда не бывает. Но всему свое место и своя честь: есть репертуар, где наша труппа может назваться образцовой, — это репертуар современной комедии и драмы, — такие пьесы сходят у нас, обыкновенно, с ансамблем»[[14]](#endnote-15). Действительно, труппа была сильна этим и одерживала в «Иванове» Чехова, в «Норе» и «Докторе Штокмане» Ибсена, в пьесах Зудермана больший успех, чем в постановках Шекспира или Шиллера.

{20} Следует отметить другое важное качество товарищества: в облике театра сказывался национально-русский, даже специфически волжский колорит. В текущих рецензентских отзывах разбросано немало метких наблюдений о близости Островского душе зрителей и театральным традициям Казани. Вместе с тем нередко встречаются довольно резкие суждения о том, что «труппа, — как писалось о постановке “Фру‑фру” Мельяка и Галеви, — совершенно не подготовлена к исполнению подобных пьес французского репертуара, где требуется прежде всего внешняя отделка роли и безусловная изящность игры»[[15]](#endnote-16).

Театр привлекал публику не столько внешним блеском мастерства актеров, сколько выражением в их творчестве актуальных жизненных проблем и настроений. Сам Бородай «со своей стороны делал все, чтобы привлечь в наш театр студенческую молодежь», — писала М. И. Велизарий. Другая актриса, О. В. Арди-Светлова, свидетельствовала: «Студенты в Казани в области театра были всё: так сказать, судебная и исполнительная власть». Настроено же местное студенчество было весьма радикально. Конечно, по цензурным условиям театр не мог вполне отвечать требованиям своей публики. Никакой определенности — кроме общедемократических симпатий — не обнаруживалось и во взглядах актеров. Героизм, в отсутствии которого упрекал театр обозреватель сезона, к началу 1890‑х годов еще не имел общественной почвы. Тогда слышались только отдельные голоса, призывающие смести усталость, исполниться надеждой и верой.

Демократическая газета Казани «Волжский вестник» поместила в канун открытия театрального сезона фельетон М. Горького «О чиже, который лгал, и о дятле — любителе истины». Прозрачная аллегория ясно давала понять, какие требования выдвигает автор перед искусством. Его Чиж пел песни, «исполненные не только надежд, но и уверенности», в то время как «тон всему в роще задавали вороны», каркающие свою излюбленную песенку:

Все, на что ни взглянешь оком, —
Боль и горе, прах и тленье.

Однако горьковский Чиж остается одиноким. Ему не удается увлечь птиц за собой в манящие, но неведомые дали. Ясную перспективу жизни еще трудно было различить в «серенькую и унылую погоду» начала 90‑х годов.

В сильной труппе, в городе давних театральных традиций, в атмосфере активной общественной жизни начался провинциальный период сценической деятельности Самойлова, ставший порой созревания его таланта.

За два сезона в бородаевской антрепризе Самойлов сыграл около семидесяти ролей. У него еще не было того обширного репертуарного багажа, с которым у ведущих актеров Бородай всегда считался. {21} Поэтому Самойлову приходилось выступать в новых пьесах довольно часто, несмотря на то что антрепренером был «снят второй город» — Саратов — с целью повторения спектаклей.

Самойлов не ограничивался ролями своего договорного амплуа. Он играл любовников, фатов, резонеров, простаков. Впрочем, они были для него живыми людьми, и каждого из них актер пытался дать как конкретный человеческий характер. Это студенты, передовая молодежь и уже успевшие остепениться молодые интеллигенты — сельские врачи, адвокаты, учителя, представители разных слоев образованного общества. Преимущественно — незаурядные, высокого интеллектуального уровня и тонкой душевной организации. На трагические роли в классике Самойлов не претендовал.

Близкими себе актер чувствовал героев, чистых душой и сердцем, непонятых и оскорбленных в лучших порывах, переживающих крушение своих юношеских иллюзий. Так начинала складываться творческая тема Самойлова. В пестром потоке текущего репертуара он останавливал внимание на пьесах, которые отвечали его внутренним интересам, и, переиграв множество ролей, выделил из них те, что положили основание его репертуару на многие годы.

Таким образом, бородаевские сезоны оказались для Самойлова весьма плодотворными. И — что, может быть, самое главное — он встретил свою публику — отзывчивую молодежь галерки, с которой установилось у него взаимопонимание, теплые и дружественные связи.

С первых выступлений казанская критика сочувственно отнеслась к молодому актеру. «Подкупает своей симпатичной скромной манерой г‑н Самойлов; данные артиста и уменье держаться на сцене обещают многого», — писал постоянный обозреватель «Волжского вестника» в начале сезона[[16]](#endnote-17). Со всей определенностью он формулировал критерии, которых придерживается в своих оценках: «Сильные движения, как все грубое, легче поддаются передаче, на тонкую же отделку изображения спокойной жизни, на умение жить на сцене, а не играть не у всякого артиста хватает силы и таланта». Самойлов этим требованиям критика удовлетворял в полной мере. Его признавали «неподражаемым в жизненном драматизме», хотя указывали порой на неровность исполнения и предостерегали от ролей «не по средствам», имея в виду сильно драматические эффекты мелодрамы. Обращалось внимание на «артистический такт» Самойлова, «серьезное отношение к делу» и на то, сколько он «вносит *труда* и *мысли* в изучение своих ролей». «К такому вдумчивому отношению молодых актеров, — восклицал тот же критик, — мы положительно не привыкли». Похвалы расточались Самойлову не за «умные детали», не за «отделку ролей», а за тонкое выявление смысла образа. «Среднего роста, худощавый, не блещущий внешней красотой, Павел Васильевич чаровал своей духовной красотой, — писал почитатель его таланта Я. А. Александров, — в игре он обладал высшей {22} тайной драматического искусства (да и всякого) — музыкой искренности глубокого и тонкого чувства и простоты. Своим глухим, слегка придушенным голосом он проникал в самую душу слушателя»[[17]](#endnote-18).

Прослужив два сезона в Казани, Самойлов уклонился от предложения Бородая возобновить договор. Оставаясь на прежнем месте, артист был бы вынужден выступать все в новых и новых пьесах, еще незнакомых зрителю. А он хотел работать над уже вошедшими в его репертуар ролями, совершенствовать их исполнение. «Думаю кончить, — писал Самойлов знакомому актеру, — в Вильно, или Киев, или Новочеркасск, или же к Синельникову. В общем решительно все равно. Города эти все “театральные”»[[18]](#endnote-19). Однако тут же интересовался составом труппы и репертуаром в незлобинской антрепризе, куда вскоре и подписал договор на сезон 1895/96 года.

Самойлов уже вполне определился как актерская величина и завоевал право выбора среди крупнейших провинциальных сцен. П. П. Гнедич, считая слабым мужской состав организуемого А. С. Сувориным в Петербурге театра, предлагал ему выплатить неустойку за уже подписавшего в Вильно Самойлова, поставив его имя в ряд с Далматовым, Петипа, Светловым, Шуваловым. Приглашение не состоялось, но самый факт показателен.

В виленской антрепризе Самойлова привлекала творческая постановка дела, отличный состав труппы, возможность занять положение ведущего актера на амплуа героя-любовника.

Актер был сразу горячо принят зрителем. А в середине сезона местный «Вестник» уже писал: «Г. Самойлов один из тех юных, но крупных талантов, появление которых на горизонте искусства должно быть приветствовано каждым, кому дороги судьбы театра. Среди скудости современных талантов на амплуа “первых”, появление такой крупной силы, какую театр имеет в лице г. Самойлова, составляет весьма отрадное явление»[[19]](#endnote-20). Это было сказано об актере, только что пришедшем в сильную, сыгравшуюся труппу виленского театра. По воспоминаниям А. Я. Бруштейн, Незлобии «был одним из первых русских антрепренеров, твердо поведших курс на формирование постоянных трупп, на создание ансамбля»[[20]](#endnote-21). Ко времени вступления Самойлова незлобинская труппа была исключительной даже для такого хорошего провинциального театра, как виленский.

Конечно, здесь были актеры разномасштабных дарований, разной выучки и творческих взглядов. Но костяк труппы был первоклассным и достаточно цельным в художественных принципах. Самой яркой величиной была В. Ф. Комиссаржевская, искусство которой налагало печать на облик всего театра. Она числилась на амплуа инженю, но начала играть и драматические роли из репертуара героинь — Негину («Таланты и поклонники»), Юдифь («Уриель Акоста») и другие. Тогда же она впервые вышла на сцену в «Бесприданнице». В ее искусстве уже чувствовалась затаенная тревога, беспокойство раздумий, нервный пульс современной жизни.

{23} Прекрасным партнером пришелся ей Самойлов. Творчество обоих питалось одним мироощущением. Оба они выражали умонастроение передовой интеллигенции своей эпохи. Родственны были и художественные принципы их исполнительского искусства. Эта общность взглядов и целей, сблизившая актеров с первой встречи, и позднее сохранила между ними тягу друг к другу. Виленская критика сразу подметила «единство тона» в их исполнении. И наряду с уже признанной за главное достоинство актрисы «чуткостью» газеты выделяют среди лучших качеств самойловского таланта «отзывчивость». Его относят к числу «самобытных артистов, задача которых быть творцами в искусстве, новаторами идеи, окрыляющей, как известно, истинное дарование»[[21]](#endnote-22). Подобные оценки высказывались и в адрес Комиссаржевской.

В Вильно Самойлов столкнулся и с другими актерами, заметно влиявшими на характер труппы. Амплуа резонера занимал в ней К. В. Бравич. В нем действительно проглядывало нечто резонерское — если не нравоучительное, то рассудочное. Он был умен и тонок на сцене. Находил для своих персонажей характеристики острые, даже резкие. Но в исполнительской манере был сдержан, ограничивая свой темперамент «волей и мыслью» (Кугель).

Бравич хотел выразить свой внутренний мир — мир современного интеллигента. Но, лишенный сценической заразительности и обаяния, не вызывающий расположения и симпатий публики, он не мог исповедоваться перед нею. И чем дальше, тем больше замыкался внутри этого противоречия, как тяжкий груз неся в себе эту отъединенность от зала. Иногда, взбунтовавшись, пытался играть героев. Но всякий раз терпел поражение. Когда же роль совпадала с его личной темой, то успех он одерживал первостепенный, как, скажем, в докторе Ранке («Нора») или позднее в Протасове («Дети солнца»). Бравич обладал очень крупным, но и очень специфичным, узко применимым талантом.

В виленской труппе было много молодежи. Старых актеров Незлобин не любил, считая, что они слишком рутинны, привыкли играть «от печки». Среди молодых обращал на себя внимание В. И. Неронов — его отличала умная, вдумчивая игра, скупая и сдержанная, — ставший впоследствии актером МХТ. Здесь же начинал на вторых ролях М. М. Михайлович-Дольский, который очень скоро завоюет широкую популярность в провинции в орленевском репертуаре. В комедийных ролях также выступали молодые актеры Д. Я. Грузинский и Смоляков. Первый навсегда связал свою судьбу с незлобинскими антрепризами и стал незаменимым в труппе комиком. Второй вскоре прославился в петербургском «Фарсе». Бруштейн писала, что «любимой актерской маской Смолякова была маска мрачного, несчастного человека, нечаянно попадающего в комические положения». И судя по тому, как сожалела она, что «Фарс» огрубил дарование Смолякова, можно догадаться, каким был {24} этот актер, если по виленским впечатлениям Бруштейн представляла себе его идеальным чеховским Епиходовым.

Сам Незлобии в ту пору тоже много играл. Он был неплохим «простаком», но его актерской репутации крайне вредила тяга к героическому репертуару. Однако слабости своей он никак не мог одолеть и исполнял в очередь с Самойловым даже Уриеля Акосту.

Незлобии в высшей степени ценил слаженность актерской игры. Конечно, он не был режиссером, проторяющим новые пути в искусстве. Но театр являлся для него призванием, делом всей жизни. Всецело погруженный в свои театральные интересы, он интуитивно чувствовал современные требования сцены, старался не отстать от века. Случалось, отменял спектакли, высвобождая дни для генеральных репетиций. Не останавливался и перед большими затратами на постановки. Причем на постановки не самоокупающихся «боевиков», а именно классических произведений. Иногда посреди сезона ездил смотреть столичные новинки и, возвратившись в Вильно, повторял, что можно, в мизансценах, оформлении, костюмах.

Не сразу все устоялось в его принципах ведения дела. Но самоопределение молодых сил труппы рождало атмосферу творческой неуспокоенности. Недаром в воспоминаниях актеров и зрителей это время сохранилось как светлая пора юности, к которой они испытывают глубокую благодарность.

Подневный репертуар виленского сезона 1895/96 года свидетельствует, что жизнь театра определяли подлинно художественные произведения. Шире всего в нем была представлена классика. Ведущим автором оставался Островский. Театр охотно шел на постановку мировых шедевров Шекспира, Шиллера, Бомарше.

Это отвечало запросам зрителей, имело под собой почву — высокую культуру прошлого. Вильно был прежде университетским городом. Но университет упразднили после польского восстания, а в центре города, напротив театра был сооружен памятник его усмирителю — Муравьеву-вешателю. Хотя Вильно во многом потерял значение очага просвещения, его население ревностно хранило культурные традиции. С тем большей поддержкой встретился здесь Незлобии в своих начинаниях. «Годы незлобинской антрепризы, — справедливо заключает Бруштейн, — отмечены несомненным ростом виленского драматического театра». Деятельность Незлобина в Вильно поставила город в число крупных театральных центров России.

Самойлов в Вильно получил возможность строить свой репертуар в соответствии с личными творческими интересами. Более половины спектаклей шло с его участием. Случайных ролей становилось все меньше. Здесь впервые сыграл он Уриеля Акосту и для бенефисных выступлений отважился на исполнение Гамлета и Фердинанда. В виленский сезон Самойлов окончательно укрепился в своих творческих стремлениях, ощутив заметную поддержку не только у зрителей и критики, но и у актеров-единомышленников.

{25} «Оживлению истекшего сезона, — подводил итоги театральный обозреватель Вильно, — много способствовал молодой артист труппы г. Самойлов, выступивший в ответственных ролях лучших пьес в репертуаре виленского театра». Критика выделяла именно те роли, которые служили актеру для выражения его взглядов, в которых звучали исповеднические ноты.

Из талантливого премьера Самойлов вырастает в крупную художественную величину, своим искусством активно вторгающуюся в жизнь мыслящей интеллигенции.

Следующий сезон 1896/97 года, а затем сезоны 1897/98 и 1899/900 годов Самойлов служил в Харькове, в театре под дирекцией А. Н. Дюковой. Харьков открывал большие возможности, чем виленская антреприза Незлобина: актер, выдержавший здесь «экзамен на чин», получал аттестат всероссийского признания.

Дюкова приглашала актеров на условии дебютных выступлений, оставляя за собой право расторгнуть договор, если исполнение окажется неудовлетворительным. Первым пунктом печатного контракта стояло: «Если я, …, после первых шести спектаклей окажусь по мнению г‑жи Дюковой и режиссера, а равно и харьковской публики, не отвечающ… требованиям, то г‑жа Дюкова имеет право отказать мне от службы и я, …, не могу за это претендовать». В силе оставался этот пункт и для Самойлова.

Сезон открылся «Горем от ума». Самойлов играл Чацкого. Харьковские театралы надолго сохранили в памяти его первое выступление: «И вот появляется незнакомый публике артист, совсем еще юный по виду, голос его звучит несколько глухо, в игре заметно волнение и нервность. Прошел первый акт; тихие робкие рукоплескания, в антракте нерешительные, сдержанные отзывы; но уже после второго действия… рукоплескания стали громче, вызовы настойчивее. Вообще настроение публики шло крещендо и успех на нашей сцене молодого артиста был обеспечен с первого же спектакля»[[22]](#endnote-23).

Слава Самойлова росла чрезвычайно быстро. К концу сезона, прослышав, что он намерен пробовать силы в Александринском театре, газета комментировала: «Харьковской публике было бы, конечно, очень жаль расстаться с таким талантливым артистом, но известным удовлетворением для нее может быть сознание, что харьковский театр, как и в более славные дни своей деятельности, отдает императорской сцене достойного служителя искусства»[[23]](#endnote-24). Харьков гордился Самойловым, ставил его в один ряд с такими прославленными актерами, как М. Иванов-Козельский, Ф. Козловская, Е. Кадмина, первооткрытие которых считал своей большой заслугой перед русским театром.

Уже в первый сезон вопреки контракту, оговаривавшему право актера на один полубенефис, Самойлов имел по афише три бенефиса. Газетные объявления о спектаклях с его участием предупреждали, {26} что билеты распроданы. Новая роль актера всегда привлекала огромное количество зрителей — спектакли повторялись семь — девять раз, в чем никто в труппе соперничать с Самойловым не мог.

Завоевать успех в Харькове было не так-то просто. Здесь были строгие ценители искусства. Здесь знали лучших актеров России. И иностранные знаменитости не миновали харьковской сцены. Здесь, наконец, театральное дело всегда было в руках лучших антрепренеров провинции — Дюковых, Бородая, Синельникова.

Театр принадлежал Дюковой. Таким образом, это была даже не антреприза, а частное предприятие. Вместе с тем доходной статьи из своего владения театром Дюкова не делала, но и в художественную жизнь не вмешивалась. «Актеры ее только и видели, — вспоминала Велизарий, — на открытии сезона во время молебна… и на закрытии, когда публика прощалась со всеми актерами и всегда требовала Дюкову. Тогда ее чуть ли не силой вытаскивали на сцену, где она смущенно раскланивалась и тотчас же удирала домой». Тем не менее мало кто из антрепренеров был так предан театру.

Ведущая свой род от Млатковских, издавна связанных с театральной жизнью Харькова, воспитанная в театральной среде, Дюкова сохраняла к театру наследственную привязанность. Не располагая большими средствами, она была меценатом по призванию. Правда, ее покровительство выражалось только в том, что она всячески старалась блюсти интересы театра. Но практичности в ней не было. Доходы едва покрывали расходы. Буфет и вешалку она сдавала в аренду и, только заручившись за них задатком, могла вновь набирать труппу для следующего сезона. Вскоре, окончательно запутавшись в долгах и закладных, она почти за бесценок вынуждена была продать театр городу. Но и тогда не отступилась от театра, став антрепренером, арендующим когда-то собственную сцену.

Дюкова ввела в театре организационные новшества. В порядке вещей стало не допускать в зрительный зал опоздавших к началу действия. На программах появилось постоянное клише: «Дирекция имеет честь довести до сведения почтеннейшей публики, что по примеру всех столичных театров, а также всех выдающихся провинциальных сцен, артисты на вызовы среди актов выходить не будут, дабы тем не нарушать общего хода действия пьесы и цельности впечатления, в антрактах же занавес будет подниматься не более трех раз».

Стараясь не отстать от столичных театров и «выдающихся провинциальных сцен», харьковская дирекция привлекла в труппу крупные актерские силы. Здесь нередко в один сезон сходились такие имена, на каждом из которых могла бы держаться любая антреприза. Но внутренней цельности, коллективного единства харьковская сцена не знала. Это был традиционный, даже несколько консервативный уже по тем временам, актерский театр. Он стоял в стороне от современных тенденций и, конечно, не мог идти в сравнение {27} с театрами, организующими труппу в ансамбль. Но его преимущество было в составе, объединяющем до десятка гастрольных величин.

Во время пребывания Самойлова в Харькове должность режиссера попеременно занимали Н. С. Песоцкий и Л. К. Людвигов. Оба они были образованными и культурными деятелями сцены, но далекими от понимания новой роли режиссера в театре конца века. Собственно, режиссура даже не была для них профессией. Это были просто опытные, знающие, пользующиеся авторитетом в труппе актеры, взявшие на себя дополнительную нагрузку «главного и ответственного режиссера». Их подручным состоял Д. А. Александров, о котором Словарь сценических деятелей сообщал, что он «под руководством М. В. Аграмова выработал из себя сведущего и опытного режиссера». Но и положение его, и значение в труппе были очень скромными.

Театр был под властью перекрестных интересов премьеров труппы. Это запечатлела его афиша. Бенефисы составлялись в большинстве случаев из «боевых» пьес, причем на художественность их обращалось не особенно много внимания. Исключением были бенефисы Шувалова и Самойлова. Текущие спектакли также ставились «на актеров». Для Шувалова с большим размахом осуществлялись на сцене трагедии: «Эдип-царь», «Отелло», «Эгмонт», «Маскарад». Для М. М. Петипа шли «Тартюф» и «Дон Жуан», а также коронные пьесы его репертуара вроде «Гувернера» В. Дьяченко. Столкновения премьеров в репертуаре разрешались безболезненно. И хотя Самойлов оговаривал в примечаниях к контракту, что, «допуская чередовку ролей в пьесах старых и вновь выходящих, г‑жа Дюкова должна озаботиться, чтобы г‑ну Самойлову пришлось играть очередную роль одинаковое число раз с его дублером», — он никогда не претендовал, скажем, на роль Хлестакова, переданную Петипа. Шувалов уступал Самойлову Гамлета, Чацкого, Вилли Яникова («Гибель Содома» Г. Зудермана), Макса Холмина («Блуждающие огни» Л. Антропова). А он, в свою очередь, отказывался в его пользу от уже игранного Уриеля Акосты.

С. Т. Строева-Сокольская продолжала культивировать мелодраму. Театр шел навстречу индивидуальным склонностям таких несхожих, но интересных актрис, как М. И. Велизарий, О. В. Арди-Светлова, Л. И. Петипа. Со многими из них Самойлов встречался раньше, но прочные творческие контакты не возникали. Самой близкой ему актрисой оказалась Э. Ф. Днепрова, с которой он столкнулся впервые.

Днепрова делила со Строевой-Сокольской амплуа героинь. Но ее героини ничем не походили на страстных, роковых женщин соперницы. Днепровой «особенно удаются роли, требующие пассивного драматизма», — делал вывод Словарь сценических деятелей. Дуэты Днепровой и Самойлова, например Ларисы и Карандышева в «Бесприданнице», отмечались критикой как превосходно слаженные, {28} проникнутые единым тоном и настроением. С большим успехом играла Днепрова в «Норе», была интересной исполнительницей в чеховском репертуаре. Некоторыми чертами своей манеры она напоминала на сцене Комиссаржевскую. «В те времена Днепрова, по общему признанию, была лучшей актрисой провинции», — вспоминала ее дублерша Арди-Светлова. Но она никогда «не отдавала всю себя сцене… и играла между прочим, шутя». Она редко даже учила роли, чаще всего полагаясь на суфлера. Днепрова и на треть не реализовала своего несомненного таланта.

Разница между актерами дюковской труппы делала эклектичными спектакли, репертуар, облик театра в целом. «Труппа г‑жи Дюковой, — писал одесский критик, — по *своему составу* очень богата и несомненно богаче, например, теперешней труппы г. Соловцова… Но согласитесь, господа, что *состав* труппы дело случайное… Для искусства важнее *труппа*, как нечто целое, вносящее свой вклад в его сокровищницу, как сплоченный организм, создающий известные традиции. У г‑жи Дюковой есть прекрасные артисты, но нет связующего их цемента… В труппе нет души, нет единения, нет физиономии… Я не назову ансамблем в строгом, а не обыденном смысле этого слова случайное соответствие сил исполнителей данным ролям. Ансамбль — это проникновение всех артистов духом пьесы, как чего-то целого. У г‑жи Дюковой каждый играет по-своему и для себя. Это еще счастье, что ответственные роли там находятся преимущественно в руках умных исполнителей, а то это было бы нечто ужасное»[[24]](#endnote-25).

Театр был целиком приспособлен к выявлению дарований актеров и именно этим стяжал себе громкую известность. Поэтому ничего странного не было в том, что «боевой новинкой» сезона мог оказаться «Гамлет», как писал, рассчитывая на сенсацию, харьковский корреспондент «Театра и искусства», — потому что Гамлета играл Самойлов. Не удивляло современников и то, что в харьковской постановке трилогии А. К. Толстого некоторые исполнители были куда более интересными, чем в соловцовском театре или даже в МХТ. Но и трилогия Толстого, и псевдоисторическая полудрама-полуфеерия М. Н. Бухарина «Измаил» здесь шли как капитальные постановки сезона.

Харьковская критика привыкла рассматривать творчество актеров изолированно. Сопоставления возникали только тогда, когда для них был очевидный прецедент. «Харьковские театралы, — вспоминала Арди-Светлова, — разделились на две партии: “шувалистов” и “самойлистов”. Между ними происходили шумные споры… И случалось так, что после блестящего успеха одного из них старые члены какой-либо партии становились ренегатами». Газеты «партийного» пристрастия не придерживались, но не менее «шумно» обсуждали достоинства того и другого актера. Выяснялось различие. Полнее очерчивались свойства каждого.

{29} Следует заметить, однако, что актеры не столько противопоставлялись друг другу, сколько друг с другом соотносились. Оба они принадлежали новому поколению русской сцены. И задачу решали, по сути, одну. Отталкиваясь от героических ролей своих предшественников — актеров-романтиков, они искали новых героев современной будничной трагедии, приближая к ним и классические образы.

Шувалов шагнул сразу от романтической мелодрамы и трагедии к произведениям Ибсена и Чехова. Между романтизмом, «пылавшим, так сказать, ожесточением страстей», по выражению Кугеля, и новой интеллектуально-психологической драмой для русского актерского искусства лежала полоса театра Островского. Шувалов не очень жаловал пьесы этой школы. Поэтому его сценическим чувствам, согретым личным переживанием, не хватало жизненно-конкретной окраски. Перевоплощение оказывалось неполным, но и самоценность актерской личности выявлялась недостаточно. Играя Иванова, он порой срывался на декламацию. А его Акоста, напротив, «скорее походил на чеховского Иванова». Похоже, что Шувалов остановился на каком-то перепутье между старой и новой драматургией, лишь предвещая возможности их совмещения в творчестве актера. Позднее он до совершенства отшлифовал исполнение, скажем, роли короля Лира. Но оригинальным интерпретатором классики все же не стал. Большей художественной цельности он добился в современном репертуаре.

У Самойлова тоже были свои недостатки. Но в преобразовании классического репертуара он был последовательнее и достиг большего. Здесь сказалось различие эстетической природы их искусства, на что критика сразу обратила внимание.

Шувалов зарекомендовал себя артистом «умным, серьезным, относящимся к каждой роли с редкой определенностью, дающим вполне ясный и точный рисунок изображаемого лица — при всех возможных недочетах его исполнения». Актеру, развивал свою мысль тот же критик, «скорее можно простить слабость настроения, бедность колорита, чем отсутствие всякого рисунка»[[25]](#endnote-26). Здесь уже имелся в виду Самойлов, к которому критик не благоволил.

Одесский зритель, как и харьковские его собратья, если и примыкал к какой-либо «партии», то постоянно был склонен к «ренегатству». «Если бы одесситов спросили, — писал в той же газете Старый театрал, — кто им более пришелся по вкусу, они очутились бы, пожалуй, в положении гоголевской невесты и должны были бы сказать: если бы “искусство” г. Шувалова соединить с “натурой” г. Самойлова — получился бы блестящий образец настоящего художественного творчества». Речь шла не о масштабе дарований, а о принципах творчества — о «нутре» и о «школе». «Одесская публика видела перед собой воплощение, конечно далеко не в столь крупных размерах, мочаловской и каратыгинской игры», — подводил он итог их выступлениям. Сам Старый театрал был склонен отдать преимущество {30} Шувалову, потому что «в нем искусство только *преобладает* над натурой, но он не лишен и внутреннего творчества, в то время как в г. Самойлове почти отсутствует сценическая техника, и “нутро” составляет чуть ли не единственное его достояние». А актеры, «играющие только “нутром”, очень мало вносят в сокровищницу искусства, оставляя по себе слишком мало следов». Тем не менее симпатии Старого театрала на стороне Самойлова, которого он «очень и очень хотел бы еще видеть в других ролях». Предугадав судьбу актера, он первым указал, что Самойлов «может быть незаменимым исполнителем ролей надломленных людей, живущих больше нервами, чем головой, находящихся больше во власти *настроения*, чем мыслей и рассуждении»[[26]](#endnote-27).

За Самойловым прочно укрепилась репутация «нутряного» актера. Это действительно было так, если под «нутром» понимать не только отсутствие техники, неровность исполнения и зависимость от вдохновения. Многочисленные свидетельства о работе самых ярких представителей «нутра» опровергали такое его понимание. Наиболее прочно подобная легенда держалась в отношении Иванова-Козельского, но и она рассыпалась в прах, когда В. М. Дорошевич рассказал, как актер, работая над Шекспиром, «сверял душевные движения героев, изображенные поэтом, с физиологией их отражения по Дарвину, которого цитировал наизусть»[[27]](#endnote-28). О Рощине-Инсарове, благодаря знаменитому письму Комиссаржевской, до сих пор сохранилось представление как о бездумном художнике, наделенном искрой божьей. Но хорошо знавший актера Амфитеатров писал: «В покойном Рощине-Инсарове то и дорого было, что, обладая огромным запасом “нутра”, он не доверялся этой стихийной силе слепо и безрассудно, но надевал на нее узду строгого, вдумчивого анализа, даже странного на первый взгляд в этом безалаберном человеке»[[28]](#endnote-29). В Орленеве, которого, казалось, ничто не могло сдержать на сцене, проницательный взгляд Бруштейн замечал, что «он никогда не полагался на то, что “нутро” вывезет его на кривой. Каждая роль была у него до мельчайших деталей продумана, сделана, выверена на зрителе». Таких доказательств множество.

Игру Самойлова называли продуманной, выдержанной. Отмечали серьезное отношение к образам. Но, единодушно признавая талант Самойлова «бесспорным», критики, идя на спектакль, опасались, что актер «будет играть порывисто-бурными скачками, внезапно поражая зрителей выпуклым, ярким, блестящим местом или приводя его в недоумение вялой и тусклой игрой»[[29]](#endnote-30). Кугель считал дарование актера «хрупким и чувствительным». «Г. Самойлов, — писал он, — представляется мне крайне нежным и деликатным инструментом, на котором отражается все — дурная погода, неискренность партнера, шум за кулисами. Зритель никогда не может быть за него спокоен, но именно потому создается между артистом и публикой такая “симпатическая” связь»[[30]](#endnote-31).

{31} Самойлов постоянно совершенствовал исполнение своих ролей, талант его «креп и развивался», в игре его находили «счастливое умение соединять истинное вдохновение с глубокой вдумчивостью и тщательной обработкой роли». Но главное, чем покорял актер, заключалось в непосредственности сценических переживаний. Отсюда — отсутствие всяких эффектов, психологическая тонкость, полнота слияния с образом. Благодаря этому ему и была «дана чудесная власть — играть на струнах души человеческой».

Про Шувалова знали, что «роли он не испортит», и потому всячески поощряли его выступления в классическом репертуаре. В исполнении Самойлова смущала самодовлеющая индивидуальность актера, делающая схожими самые разнообразные типы. Но «искусство» Шувалова, «не лишенное и внутреннего творчества», нового решения классических образов не давало. «Нутро» Самойлова, напротив, их связь с современностью постигало тоньше и глубже. Интуиция таланта оказалась прозорливее поисков и размышлений одаренного художественным чутьем ума.

Критика судила о Самойлове и Шувалове по школе, средствам актерской техники, по складу дарования. Более широкое сопоставление не всегда удавалось. Лишь С. Яблоновский сумел включить в характеристику актеров момент общественного резонанса их творчества. Он отмечал «безотчетное увлечение молодежи» Самойловым, успех которого объяснял не только талантом, но и наличием в нем тех качеств, которые «легко располагают и увлекают публику», — искренности и задушевности. «На игру г. Шувалова, — продолжает он, — смотрит неподкупленный зритель, и оценивает ее не дороже, чем она стоит». Последним замечанием Яблоновский как будто хочет отделить талант от индивидуальности исполнителя. Но сам же, говоря про Самойлова, убеждает читателя: «В нем есть индивидуальность, а это драгоценное и редкое качество»[[31]](#endnote-32).

Актерская индивидуальность Самойлова характеризовалась не столько свойствами его таланта, сколько самостоятельностью творческой темы. Контакт со зрительным залом он устанавливал не одной задушевностью исполнения. Между актером и зрителем возникала более глубокая нравственно-духовная связь. Самойлов стал кумиром молодежной аудитории. А в Харькове вообще «успех или неуспех актера устанавливался студенчеством, восседавшим на галерее. Это был не *внешний* только успех или неуспех. Студенты хорошо разбирались в актерских дарованиях», — делился своими многолетними наблюдениями Синельников[[32]](#endnote-33). Позднее Самойлов сам признал, что актерской славой он обязан Харькову.

В харьковские сезоны Самойлов играл очень много — чаще чем через день. Но к выбору ролей он подходил все строже и строже. Лишь просьбы товарищей-бенефициантов иногда навязывали ему кое-какие компромиссы да порой приходилось подкреплять своим именем гала-спектакли. Не освободился Самойлов еще и от участия {32} в тех пьесах, где вернее и легче могли быть проэксплуатированы его данные. Но круг интересующих его героев вполне определился.

С Харькова Самойлов вошел в число первых величин русской сцены. Он мечтал об Александринском театре. Отказавшись от приглашения столичного Литературно-артистического кружка, «имеющего честь предложить службу в труппе Малого театра, обновляемой лучшими силами русской сцены», он предпочел гастрольные выступления в Павловске — летнем филиале, как тогда говорили, Александринки. Но, кроме лестных отзывов Кугеля, ничего не добился. Императорский театр молчал. И Самойлов вновь вернулся в провинцию, подписав договор с Синельниковым на сезон 1898/99 года в Ростов-на-Дону.

Его повлекли туда принципы творческой деятельности Синельникова-режиссера, о которых был наслышан всякий театральный человек. Актер хотел поработать с ним над теми ролями, которые составляли его репертуар. Однако, судя по отзывам местной печати и сопоставляя их с газетными рецензиями других городов, сколько-нибудь заметных поправок в самойловские роли внесено не было. Какого-либо влияния на актера режиссура Синельникова тоже не оказала. Его по-прежнему относили к числу «тех артистических натур, которые находятся всецело во власти настроения». Впрочем, Самойлов навсегда сохранил признательность Синельникову за то, что играть ему приходилось в спектаклях слаженных, отрепетированных, в хорошем сценическом оформлении. И Синельников, со своей стороны, всегда помнил актера. На сорокалетний сценический юбилей он пригласил всех выдающихся учеников и соратников. Для Самойлова он включил в программу вечера третий акт из «Горя от ума».

Весь репертуар ростовского театра строился на Самойлова. Его служба у Синельникова превратилась в гастроли, затянувшиеся на целый сезон. Из ста сорока одного спектакля в ста двух участвовал Самойлов. Он переиграл здесь весь свой репертуар, по два‑три раза выступая в лучших ролях.

В мемуарах Синельников жаловался, что на то, чтобы добиться четырех-пяти хороших спектаклей в сезон, уходили все силы, здоровье, нервы. Именно так оплачивались его режиссерские эксперименты. Но и они не всегда окупались настоящим художественным успехом. Нерасчетливо были потрачены силы на «Измаил» М. Н. Бухарина — пьесу картинно-эффектную и исторически фальшивую. Славы театру она не принесла, хотя и прошла рекордное число раз. Другой капитальной постановкой сезона был «Новый мир» В. Баретта, где Самойлов создал впечатляющий образ Марка Великолепного, сумев приобщить персонал? ходульной мелодрамы к разряду героев своей темы.

Этим, пожалуй, и исчерпалось сотрудничество Самойлова с Синельниковым. Вряд ли актеру удалось ощутить за истекший сезон {33} решающее значение режиссера в театре. И позднее он никогда не поступится своим недоверием к режиссуре, будет даже возмущаться, когда заметит, что она покушается на полновластье.

Ростов-на-Дону лишь пополнил славу Самойлова, заставил громче звучать его имя. Бенефис актера вылился здесь в «редкий в летописях ростовской сцены апофеоз», даже самый спектакль выглядел как «приложение к торжеству лавровенчания».

Самойлов решился дебютировать в Александринском театре, предварительно заручившись на всякий случай договором на следующий сезон с Дюковой. Выступления на императорской сцене прошли успешно. Его приняли. Но он еще на сезон был связан с Харьковом. Правда, в этот последний год службы в провинции он напоминал гастролера еще в большей степени, чем в Ростове. В нем уже видели актера императорских театров.

Связи с провинцией Самойлов не порывал и впоследствии. Харьков, Казань, Ростов навсегда остались главными городами его гастрольных маршрутов.

## Чацкий

Самойлов впервые сыграл Чацкого в 1890 году. Но свою завершенность образ получил у него к середине 90‑х годов. С тех пор эта роль стала постоянной в репертуаре актера.

История провинциального театра последней четверти XIX века знает многих Чацких. Из них первым должен быть назван Чацкий М. Т. Иванова-Козельского.

Укоренилось представление о том, что Чацкий в исполнении Козельского «вырастал в трибуна освободительных идей». Действительно, Синельников в своих воспоминаниях рассказывает, как актер на репетициях, защищая свое толкование, часто повторял слово «трибун». Нет нужды оспаривать это: мотивы проповедничества, обличительные ноты не были чужды творчеству Козельского.

Между тем «большую горячность» у Иванова-Козельского — Чацкого современная критика отмечала лишь в последнем монологе. Но и здесь «заметно слышалась горечь бесконечного разочарования»[[33]](#endnote-34). Если к этому прибавить свидетельство, что «Козельский в финале монолога выражал так много душевной боли, желчи, разбитых надежд, что вам невольно, после его ухода, рисовался Чацкий в карете, рыдающим как ребенок», — то характеристика образа Чацкого как трибуна окажется не столь бесспорной[[34]](#endnote-35).

Козельский расходился с привычным представлением об облике Чацкого. Хотя никто не обязывал грибоедовского героя быть красивым и стройным, невыигрышные данные исполнителя, его приземистая фигура казались мало соответствующими этой роли. Вдобавок {34} у актера не было светских манер, он не умел носить фрак, за что его постоянно корила критика. Думается, что эти обстоятельства немало повредили тому, чтоб Чацкий Козельского был отмечен в сценической истории «Горя от ума» как важная веха. (Правда, не будем забывать, что творчество провинциальных актеров вообще мало изучено.)

Нередко актера упрекали в том, что, «играя в пьесах всем известных, он не дает зрителю того типа, который изображен автором, а сочиняет личность от себя»[[35]](#endnote-36). Образ Чацкого также был окрашен «субъективностью».

Конечно же, Чацкий Козельского, как и большинство его героев, не был активной, действенной фигурой. Для зрителей, как писал журнал «Театр и искусство», он отождествлялся с самим артистом — «олицетворением всего молодого, живого, передового, обиженного и страдающего».

В слиянии Козельского с образом Чацкого играли роль не одни только нравственно-общественные предпосылки. Творческая природа актера во многом отвечала строю внутренней жизни героя «Горя от ума». Характеризуя талант Козельского, Л. М. Леонидов выделял как его основную черту — «мысль, сдерживающую темперамент, мысль, рождающую чувство, и чувство, рождающее мысль». Для роли Чацкого, часто распадающейся на любовника и резонера, это качество дарования актера было неоценимо.

Итог драматических перипетий героя во многом зависел оттого, какой виделась исполнителю судьба протестующей мысли в России. Это открывало возможности актуального наполнения образа, придавало ему силу современного звучания и обеспечивало широкий общественный резонанс.

Масштабом личности привлек Чацкий даже такого сугубо бытового актера, каким был П. Ф. Солонин.

Ни светского лоска, ни изящной непринужденности в речах и поведении его Чацкого не было. В фамусовском доме он казался чужим, чувствовал себя изгоем, а потому выглядел «каким-то забитым, приниженным, как бы обиженным судьбою человеком»[[36]](#endnote-37).

Отношения Чацкого с другими персонажами пьесы в исполнении Солонина приобретали новые оттенки. Там, где у грибоедовского героя сквозила насмешка, Солонин разражался негодованием. Вместо иронии слышалось нескрываемое презрение. Этот Чацкий-плебей открыто ополчался против аристократического общества. «Страстно негодующий», он пылко «громил» окружавшую его «ложь, пошлость и подхалимство», — вспоминала Н. А. Смирнова.

Критик «Сезона» писал: «Допустите на минуту, что Чацкий… ну, положим, учитель сына Фамусова, — человек и умный, и образованный, и отзывчивый, но вышедший из более низменной среды, которая и окружает, и раздражает его, в одно и то же время, — и вот вам бесподобнейший исполнитель одной из красивейших и труднейших {35} ролей в комедии»[[37]](#endnote-38). Однако такой допуск был немыслим и, конечно же, не обеспечивал актуального толкования образа. Даже современные герои уже во многом освободились от разночинского нигилизма. Максимализм требований уже казался публике недостаточным для солидарности с героем.

Лучшим Чацким на русской сцене в конце века был, по общему признанию, Н. П. Рощин-Инсаров.

Современники по-разному понимали этого актера. Ю. М. Юрьев причислял его к «салонным любовникам». В. М. Дорошевич считал его «последним из Арманов Дювалей», «изумительным представителем умирающего амплуа — “настоящего любовника”». П. А. Россиев утверждал, что «Рощина-Инсарова приятнее было смотреть в ролях фатов, чем героев-любовников». Но ни одним из названных определений творческая индивидуальность актера не исчерпывалась.

Он играл и «настоящих любовников», и фатов. Прославился же Чацким и царем Борисом (в одноименной пьесе А. К. Толстого). Выступал в чеховском репертуаре и был признан «актером Чехова». Его любимыми героями были баловни судьбы, рыцари любви и наслаждения. Но и в них «блестящий Рощин грустил о чем-то и искал “хотя на миг тревогам всем забвенья”»[[38]](#endnote-39).

Ему очень удался Чацкий. Его герой не терял на сцене аристократизма, но был удивительно прост и человечен в своих переживаниях. Тон колких эпиграмм сохранял дендистскую холодность. Внутри же все бурлило и вопреки элегантной сдержанности прорывалось наружу искренним волнением, неподдельной болью.

Чацкий Рощина полагал, что он выше предрассудков своего круга. Он даже не снисходил к ним серьезным вниманием, вышучивал, остря, считая их «ребячеством». Но когда эти «предрассудки» осквернили святость его чувства, он ощутил их власть и силу. Возмутилось сердце, а вслед затем взбунтовался ум. «Он весь наполнен чувством протеста глубоко любящего человека, — вспоминала игравшая с ним Софью Велизарий, — Чацкий Рощина ошибся только в Софье, все остальное было продиктовано постигшим его разочарованием в любимой девушке, в любимом человеке».

Однако Рощина, выдвигавшего на первый план любовь своего героя, никто никогда не упрекнул, что он играет «горе от любви». Его Чацкий был умен, мужествен. Сама глубина и сила чувства ручались за незаурядность этой натуры. В нем ощущалась значительность цельной личности. Несчастный роман лишь обострил и вывел к обобщениям его критическое отношение к обществу. Человек прогрессивно мыслящий, «необыкновенно умный», он неизбежно должен был прийти к открытому столкновению с косной средой. В ходе личной драмы и рождался гражданин.

В плане некоторой романтической отвлеченности трактовал образ Чацкого М. В. Дальский. Здесь давало себя знать, по наблюдению Б. А. Горин-Горяинова, «анархическое начало, которым проникнуто {36} все существо актера»[[39]](#endnote-40). Его Чацкий выступал не обличителем, а громовержцем, ниспровергателем всех устоев. Содержание образа вполне охватывалось формулой Кугеля: «Если Чацкий — бунт, то Дальский был превосходный Чацкий»[[40]](#endnote-41).

Самойлов наследовал достижения своих предшественников, хотя в его исполнении никаких заимствований или прямых влияний не прослеживается. Он играл в «Горе от ума» с Чацким — Солониным, сталкивался на сцене с Ивановым-Козельским, восхищался талантом Рощина-Инсарова. Но выразил собственное понимание героя.

В самойловском Чацком чувствовалась «порода», но не столько кастового, сколько интеллектуального свойства. При этом фрак, к удовлетворению критиков, сидел на нем превосходно, и актер свободно соблюдал в сценическом поведении светский регламент.

Он был совсем юн. Грибоедовский герой успел за годы «дальних странствий» проникнуться презрением к тем, к кому его «еще с пелён дитёй возили на поклон», сумел от «ребячества отречься». На самойловского Чацкого «перемена мест» наложила совсем иной отпечаток — чисто юношеского идеализма. Он искренне недоумевал над рассказом Фамусова о Максиме Петровиче: «Как? Тот и славился, чья чаще гнулась шея?» — самостоятельно, вопреки Грибоедову, расставляя здесь вопросительные знаки. Хоть и «свежо предание», а верилось с трудом. Ему действительно казалось, что «век минувший» кончился. Он был в такой степени далек от преобразовательных стремлений, что слух, пущенный Татьяной Юрьевной про связь Чацкого с министрами, «потом разрыв», казался по отношению к самойловскому герою такой же вздорной выдумкой, как злобная сплетня о его сумасшествии. Он откликался на все непосредственным чувством. Даже с Молчалиным вступал чуть ли не в спор насчет достоинств Фомы Фомича и права каждого «сметь свое суждение иметь».

Критика не раз замечала актеру, что Чацкий у Грибоедова «вовсе не наивный, не такая простота». Но для Самойлова важна была именно эта изначальная душевная чистота героя, непосредственность его натуры, доверчивость сердца. Он был «один из самых умных и способных Чацких». Но Самойлову хотелось подчеркнуть в первую очередь духовное превосходство своего героя. «Его Чацкий, — писал критик “Волжского вестника”, — прежде всего искренний, простой, мягкий, любящий человек, не столько умом, сколько всем строем мыслей и чувств отличающийся от окружающей его среды»[[41]](#endnote-42).

Чацкий Самойлова искал одного — любви Софьи. Уж в ней-то — подруге детских лет — он мог предполагать понимание, поддержку, отклик. Артист так и решал сцену первого появления героя. Он «отказался от резкости тона, к которой прибегает большинство Чацких, начиная с самого начала впадать в иронически-обличительный тон. Г. Самойлов, напротив, первый свой разговор с Софьей вел с ласкающей нежностью, как мог только говорить юноша, три года {37} не видевший любимой женщины, и даже сатирическим своим отзывам и расспросам сумел сообщить некоторый лиризм»[[42]](#endnote-43). В беседе о тех, кого «опять увидеть суждено судьбой», Чацкий воскрешал интимность дружеских отношений с Софьей. Казалось, что насмешливые эпитеты, которыми награждает Чацкий общих знакомых, были когда-то придуманы ими вместе.

Не столько колкость ответов Софьи, сколько холодность приема встревожила Чацкого. Ни на минуту в нем не зародилось подозрения, что стал ей чужд. Быть может, — нелюбим? Он сразу оставил шутливый тон и неожиданно горячо признался: «А все-таки я вас без памяти люблю». И в каком-то опьянении чувств так и остался до конца акта. Даже появление Фамусова не вывело его из этого состояния. Долго, пристально глядя на Софью, он уходил, не сдержав восклицания: «Как хороша!»

Во втором акте Чацкий оставался полон чувством, с новой силой охватившим его после свидания с Софьей. Вместе с тем он испытывает какую-то смутную тревогу: недоговорили? обижена? чья-то тень легла между ними? Его совсем не занимает разговор с Фамусовым.

Но панегирик Максиму Петровичу ненадолго раздражает. Он горячо возражает Фамусову, однако быстро овладевает собой. Чацкий нетерпеливо унимает расходившегося старика, сохраняя при этом снисходительный тон и явно сожалея, что ввязался в спор.

Заискивание Фамусова перед Скалозубом гораздо больше беспокоит его. У Чацкого здесь нет слов, он лишь внимательно наблюдает. Но этой сценой Самойлов пользовался с таким искусством, что она постоянно вызывала аплодисменты. Рецензента восхищала мимика актера, «позволяющая подмечать и мимолетные изменения настроения, и настолько выразительная, что публика, следя за немой игрой артиста, совершенно ясно представляет себе все, что в данную минуту переживает изображаемое им лицо»[[43]](#endnote-44).

Пустейшие разговоры досаждают ему, но не вызывают желания спорить. Без всякой полемической пылкости бросает он: «Дома новы, но предрассудки стары». Это лишь поразившее его наблюдение, в котором нет еще ни желчи, ни сарказма. И далее — в монологе «А судьи кто?» — Чацкий Самойлова скорее скорбит об окружающей его тупости, отсталости и невежестве, а не бичует пороки общества.

Одиночество все больше влечет его к Софье. Должно быть, поэтому весь акт артист держал своего героя в ожидании новой встречи с нею. И как центральный момент выделял сцену обморока Софьи.

Этот эпизод отличался у Самойлова особенно тщательной психологической разработанностью. Его Чацкому не скрыть, как мучается он подозрением. Но еще очевиднее было, как страшится он довериться ревнивому чувству. Каких усилий стоило ему, сдерживая {38} самолюбие, сносить язвительное пренебрежение Софьи! Как, не унижая и не унижаясь, старался он допытаться правды! Как терпеливо заглушал в себе обиду! Но избавиться от ощущения подступившей беды было уже невозможно.

Чацкий третьего акта угнетен подозрениями, «растерян мыслями»: «Дождусь ее и вынужу признанье». Он снова ищет встречи с Софьей. Но не учиняет ей допроса: «Где этот “грозный взгляд и резкий тон”?» — вопрошает критик. Чацкий пытается вызвать Софью на откровенность. Его вновь захватывает волна чувства — пылкого, страстного, неудержимого. Ему нужно немалое усилие над собой, чтобы решиться исподволь выведать, «кто, наконец, ей мил?»

Но Софья по-прежнему оставляла Чацкого в мучительном недоумении, которое слышалось в самойловской интонации: «Кто разгадает вас?»

Чтобы разрешить это недоумение, он и пускается в пространную беседу с Молчалиным, изучает его, провоцирует на спор, хочет выудить у него «свое суждение»… и сам распаляется всерьез. Но не столько возмущается Молчалиным, сколько утверждается в своем презрении к нему. Детально прослеживая поведение самойловского героя, харьковский рецензент, скрывшийся за подписью «Из публики», отмечает: «Очень характерно то выражение (во всей его фигуре) почти брезгливого отвращения, с которым он отпускает от себя Молчалина». Софья не может его любить. «У г. Самойлова была интонация человека… у которого будто гора свалилась с плеч». Позднее этот самообман только дополнит его страдания.

Все напряженнее становится он, все раздражительнее. Ему досаждают съезжающиеся к Фамусову гости. «В этих коротких, но многозначительных у г. Самойлова сценах, — продолжает описание актера в роли харьковский рецензент, — Чацкий каждому из подходящих к нему воздает по заслугам: тут все красноречиво, начиная с выражения лица и кончая поклоном». Он становится все ожесточеннее, в его выпадах уже слышна злая ирония. Но пока он только отгораживается ею от наседающей на него пошлости.

«Мильон терзаний» рождается позже — к концу бала, когда Чацкий вдоволь насмотрелся и наслушался и спешит поделиться своими мыслями с Софьей. Он выглядит как человек, который действительно «в многолюдстве потерян, сам не свой»; проходит мимо гостей, как мимо «мучителей толпы», на его лице досадный вопрос: «куда деваться от княжен»? К Софье обращает он свой монолог «Французик из Бордо».

Самойлов произносил его «просто и, вместо высокого патетизма, перешел к обыкновенному житейски-разговорному тону», как отмечал критик «Виленского вестника». Размышления вслух, адресованные Софье, привлекают внимание. Начатый ровным тоном, монолог Чацкого идет крещендо — бунтует ум, предупредительно обезвреженный «общественным мнением».

{39} Самойловский Чацкий не бросал вызова обществу. Его вытолкнули к барьеру. Приговоренного. Безоружного.

Одиночество и горечь расставания с возлюбленной он сносил с достоинством. Но когда самойловский Чацкий узнавал, кому он «вымыслом обязан», в нем вспыхивал гнев. Он действительно гордился разрывом с Софьей, долго не отрывал от нее взгляда, «точно хотел насладиться своим торжеством при виде ее унижения». И на весь мир неудержимо прорывалась у него «вся желчь и вся досада».

В финальном монологе «г. Самойлов блеснул темпераментом и жаром юности», — писал Кугель[[44]](#endnote-45). «Новое время», весьма критически оценившее исполнение актера, признавало, что «г. Самойлов разработал лучше всего монолог последнего акта, где высказывается все глубокое негодование оклеветанного Чацкого, святые чувства которого оскорблены и разбиты»[[45]](#endnote-46). Однако этого подъема хватало ненадолго. Целиком выплеснувшись, он как-то сразу обессилел. Голос артиста как бы оборвался, и он уже упавшим тоном, тихо произнес: «Карету мне, карету». По словам рецензента «Из публики», «это было полное изнеможение от окружившей Чацкого и успевшей в один день его измучить пошлости».

В образе Чацкого Самойлов прослеживал постепенное прозрение идеалистически настроенного героя, крушение его иллюзий, разочарование в реальной действительности. Весь этот процесс выливался у актера в трагедию обманувшейся юности.

В юбилейном грибоедовском спектакле, которым Казань отмечала столетие со дня рождения драматурга, эта мысль была удачно поддержана «апофеозом общественного мнения», дававшимся в заключение: «Сцена представляла собой на первом плане группу действующих лиц в то время, когда они с наслаждением объявляют Чацкого сумасшедшим»[[46]](#endnote-47).

Юный самойловский Чацкий был бессилен против этой сплотившейся громады. Но внутренне он ничем не поступился перед ней. Для современников актера, вступавших в жизнь в годы мрачной реакции и на собственном опыте испытавших, как беспощадно разрушает время их молодые надежды, Чацкий Самойлова особенно был понятен и близок. Его судьба будила размышления о собственном положении. Духовная цельность героя в эпоху безвременья становилась равнозначной гражданскому мужеству.

Самойлов не был произволен в историческом освещении духовной сущности Чацкого. Герцен, впервые назвавший героя комедии декабристом, рисовал его «фигурой., меланхолической, ушедшей в свою иронию, трепещущей от негодования и полной мечтательных идеалов». А «Горе от ума» в целом было для Герцена пьесой, которая связывала эпоху Александра — «эпоху надежд и возвышенной юности, — с темными и безмолвными временами Николая». Самойлов уловил это *нравственное* содержание конфликта, которое имело и прочное общественно-историческое обоснование, и социально-психологическое {40} соответствие новому времени. В этом большая заслуга актера, шагнувшего дальше и Иванова-Козельского, и Рощина-Инсарова, выбиравших более однолинейные связи образа Чацкого с современностью.

## Образы романтической драмы

Коронные роли трагиков-романтиков не привлекали Самойлова. Он никогда не играл, например, Кина или Коррадо. В шекспировском репертуаре ему ближе всех был Гамлет, уже отвоеванный у традиции романтического истолкования. Самойлов следовал в пьесах Шекспира за Ивановым-Козельским, который «первый заговорил в его произведениях, — по словам В. Н. Давыдова, — языком глубоко чувствующего сердца»[[47]](#endnote-48). Из романтической драматургии он отбирал лишь те пьесы, в которых свойственная этому направлению проблематика взаимоотношений личности и общества опиралась на жизненно-конкретный материал, где было меньше всего украшенной поэтическим вымыслом абстрактной философичности.

Среди произведений Ф. Шиллера его привлекает стоящая особняком в творчестве драматурга «мещанская трагедия» «Коварство и любовь». У В. Гюго — «Рюи Блаз», признанный даже Э. Золя «самой человечной, самой живой» драмой поэта. «Уриель Акоста», как отзвук романтизма в творчестве К. Гуцкова, лежит в русле тех же поисков Самойлова. Все три пьесы вошли в его репертуар по бенефисным заявкам. Долгие годы эти герои продолжали оставаться постоянными спутниками актера, переживая неоднократные превращения во времени.

Впервые они вышли на сцену чистыми юношами, почти отроками, полными благородных чувств и идеальных стремлений.

Шиллеровский Фердинанд (1895) был самым поэтичным из созданных Самойловым образов. Стройный красавец в старинном парике с буклями, в белоснежном, шитом золотом мундире — он напоминал сказочного принца. Но актер был предельно искренен и прост — «полное торжество природы, натуры над искусством». Большинство критиков сходилось на том, что Самойлов обнаружил в исполнении роли «чисто юношеский жар», «ни малейшей аффектации», «разнообразие оттенков и тонких штрихов». И кое-кто даже упрекал его в «неуместной здесь естественности и простоте». Но самойловский Фердинанд все равно оставался для зрителей воплощением романтического идеала.

Актера сравнивали с разными исполнителями роли Фердинанда, и первенство всегда оставалось за ним. Один из театральных старожилов Одессы не делал исключения и для Иванова-Козельского, Чарского, Аполлонского, когда-то блиставших здесь в «Коварстве {41} и любви». Самойловского Фердинанда выделяла непохожесть на виданные образцы, свобода от предустановленных традиций. «На немецкой сцене, — замечал Старый театрал, — где у каждой пьесы есть свой сценический формуляр, такого Фердинанда там, наверное, осмеяли бы… Где эти “классические” позы, изящные жесты, эта трагическая модуляция голоса? Ничего этого нет, а между тем, скажите, часто ли вы переживали что-либо подобное?»[[48]](#endnote-49)

Впечатление, которое производил Самойлов в роли Фердинанда, было поистине огромным. Критики хотели это объяснить эмоциональностью актерской игры. Старый театрал, который «искусство» ценил выше «натуры», на сей раз должен был признать: «Чтобы так наэлектризовать толпу, как этого удалось достигнуть г. Самойлову… для этого нужна та непосредственность исполнения… какой в высокой мере отличается г. Самойлов… На сцене нет г. Самойлова: перед вами Фердинанд Вальтер… Но и в зале нет бездушных одесситов, которым, в сущности, так сродни и так понятен образ действий президента, — в зале многоголовая толпа, живущая одной жизнью с ним, с несчастным Фердинандом… Такого нервного подъема, захватившего и вас, и весь зрительный зал, другой артист вам не даст».

Он отыскал в образе ту психологическую правду, в которой подчас отказывала шиллеровскому герою критика. Вот как писал об этом Кугель: «В этой роли г. Самойлов открыл мне и некоторые, ускользавшие от меня раньше черты Фердинанда, и секрет собственной оригинальности, которая и составляет истинное богатство артиста. Как он прелестно, задушевно-трогательно, заканчивает акт словами: “Я немецкий юноша…” Я никогда не понимал этой фразы. Обыкновенно эту фразу выкрикивают, и она производит такое впечатление, как будто вот сейчас придет “юнкер Шмит” и учинит дебош на том основании, что он немец и что у него есть свой собственный король в Баварии. Слушая г. Самойлова, я понял, что в этой фразе выливается весь Шиллер, с его романтическим трепетом, и что этот трепет вовсе не в завываниях, но в глубокой вибрации души и сердца, переполненных идеями благости и гуманизма; что это не дух воинственной победы, но отзвук прояснившегося духовного сознания… Дарование г. Самойлова успело преобразить весь образ, и ключ к пониманию этого образа дала названная фраза»[[49]](#endnote-50).

Что касается «неистовой страсти» героя, то отнюдь не она вызывала вдохновение актера. Любовная идиллия первого акта вообще мало увлекала Самойлова. И позже «муки ревности и сомнений, — по мнению того же Старого театрала, — не нашли себе в исполнении артиста достаточно яркого выражения». Даже письмо Луизы и появление «соперника» не послужили поводом для обострения драмы. Актер видел в своем герое не только любовника. Он прочел в его образе глубокую шиллеровскую тревогу по поводу гибели на земле прекрасного.

{42} Самойлов подчеркивал, что его Фердинанд может торжествовать только «со смертельным ядом на устах». Для него не было места в жизни, и сознание этого наступало уже тогда, когда иллюзии молодой души были безжалостно разрушены. Именно здесь, в финале второго акта, в поединке с отцом, «артист поднялся на кульминационную точку трагического настроения»[[50]](#endnote-51). Здесь сильнее всего звучали отмеченные Старым театралом «отчаянные порывы его борьбы за любимое существо и все безумные муки терзаний его разбитого сердца».

Все, чем жил самойловский Фердинанд, — любовь, сыновняя преданность, честь — было унижено, издевательски оскорблено всемогущей подлостью. Реальный мир, в подлинной своей, жестокой сути открывшийся перед Фердинандом, вызвал столь сильное потрясение, что личная боль отступала. Он не был разбит или поколеблен в своих убеждениях. Он в ужасе онемел от творимого кругом зла.

Темы последних актов — разоблачительный гнев и мука за попранную на земле справедливость — будут подробно разработаны актером в этой роли, когда страдание станет для самойловских героев единственным способом их существования, а ненависть и презрение к окружающему миру — последним средством самосохранения личности. Тогда эти акты станут даже центральными в его исполнении.

Пока же мотивы трагического прозрения Фердинанда составляли для Самойлова главное в этом образе. Цельность натуры не позволяла его герою примириться с тем, что противоречило его нравственному чувству. Но и для борьбы неоткуда было почерпнуть сил. Его хватало лишь на стойкое внутреннее сопротивление сгущавшемуся мраку.

Общий характер исполнения роли и ее интерпретации чутко уловил Кугель: «Фердинанд г. Самойлова утратил черты героической активности, но сохранил такую прелесть пассивного страдания, такой колорит меланхолии и незапятнанной чистоты, что местами приводил меня в восхищение». Не случайно Кугель под впечатлением самойловской игры приходил в своих эстетических размышлениях к выводу, что не от актеров зависит исчезновение на сцене «титанических характеров», а от того, что в самой жизни «активный героизм вымирает».

Совершенно отчетливо слышался отзвук современности и в исполнении Самойловым роли Рюи Блаза (1897). Драма Гюго недаром получила самый широкий отклик в России на рубеже XIX – XX веков. В 1894 году был издан ее новый перевод. С 90‑х годов пьеса вошла в репертуар Южина, с 900‑х — Дальского.

Самойлов долго готовился к спектаклю, тщательно вникая во все детали, перерисовывая декорации «Комеди Франсез», консультируясь с режиссером Жердом о мизансценах французской постановки. Роль была выношена, замысел продуман.

{43} Он не развивал социально-исторической концепции образа, скорее провозглашенной, чем реализованной в художественной ткани произведения самим Гюго. Его Рюи Блаз не представлял собой нового сословия, вышедшего на рубежи истории. Актер рассматривал своего героя, тоже по Гюго, «с еще гораздо более возвышенной точки зрения — с точки зрения чисто человеческой», и видел в нем — по совету автора же — «гений и страсть, угнетаемые обществом». Последнее было особенно важно для Самойлова.

Любовь к королеве, заставившая Рюи Блаза сменить лакейскую ливрею на костюм гранда, светилась в глазах актера одухотворенной чистотой. В нем чувствовалась натура мечтательно-возвышенная. Благородство, с каким он сдерживал свои порывы, казалось врожденным. Столь же естественно проявлялась в нем горячая любовь к родине. В знаменитом монологе третьего акта перед тайным королевским советом Рюи Блаз Самойлова не столько давал волю гневу, сколько изливал свою боль за разоренную, разграбленную страну. Харьковский корреспондент «Театра и искусства» считал, что этот монолог у актера «пропал бесследно», что вообще «бенефициант не обладает необходимыми для этой роли внешними средствами», и потому Самойлов «не совсем удовлетворил» его[[51]](#endnote-52). Но он и не стремился овладеть теми «внешними средствами», которые традиционно почитались необходимыми для выражения романтического духа. Артист не только не декламировал в приподнятом тоне, но и самый стих чуть ли не превращал в прозу.

Впрочем, упрек за исполнение монолога в третьем акте он, может быть, и заслужил. Тема гражданской миссии Рюи Блаза не была центральной для Самойлова. Но и изображение любовных переживаний героя не составляло для него главной цели. Вместе с тем Яблоновский, например, находил, что «вся роль была проведена им блестяще». В чем же был секрет успеха актера?

Критика чаще всего выделяла в его исполнении те сцены, где в герое борется гордое сознание собственного достоинства с вынужденным унижением перед Саллюстием. Нестерпимый гнет их договора тяготил его непрестанно. Он отравлял его чувства в любовных сценах, где Рюи Блаз еще острее ощущал свое ложное положение перед королевой. Он делал в его глазах призрачным все, чего он достиг на государственном поприще. Именно поэтому Самойлов возвысился до истинного трагизма в последнем акте, где Рюи Блаз решительно высвобождается из-под власти лжи, уже почти погубившей его и королеву. Признаваясь в обмане, он сбрасывал с ливреи плащ и, выхватив у Саллюстия шпагу, тут же заканчивал с ним счеты. Он испытывал громадный подъем сил. «Даже голос его, кажущийся иногда утомленным, точно окреп и приобрел силу»[[52]](#endnote-53).

Но обретя внутреннюю свободу, Рюи Блаз терял все. Попытка реализовать духовный потенциал личности была для самойловского героя неосуществимой.

{44} Тема кризиса идеализма нашла своеобразное преломление и в образе Уриеля Акосты (1895).

Пьеса Гуцкова пользовалась широкой популярностью на русской сцене. Роль Акосты исполняли почти все премьеры столичных театров и провинциальные гастролеры. Его играли и как отважного вольнодумца, и как философа-скептика. Играли мучеником и борцом, победителем и жертвой.

Но два подхода к образу разграничивались четко. Для одних он был прежде всего человеком идеи, интеллектуальным героем философской драмы (Ленский, Станиславский). Для других — воплощением бунтарства, духа непримиримости (Южин, Дальский, Юрьев). Самойлов же следовал трактовке Иванова-Козельского, который попытался сочетать эмоциональную и интеллектуальную сферу, показать состояние духа героя в единстве с работой его мысли.

Самойловский Акоста в своих убеждениях проявлял завидную твердость. До азартности был горяч, доказывая свою правоту. В нем жила решимость ни на йоту не поступиться своими взглядами. «Мы видели, — писал ростовский рецензент, — в первом и втором актах перед собой отважного, бросившего перчатку рутинерам совести и веры, мыслителя и, слушая его убежденные речи, ни на минуту не колебались, что он останется таким до конца»[[53]](#endnote-54).

Самойлов раскрывал в Акосте черты гениально одаренной личности. Его мысль восхищала яркостью, поражала глубиной. Кроме того, он обладал мужеством и темпераментом бойца. В нем жила горячая вера, что его учение несет новый свет людям. Акоста первых актов был показан на вершине своего творческого взлета.

Артист выдвигал на первый план эпизоды идейных поединков героя, «скомкав сцены, где он является любовником». Но это выглядело так естественно для его Акосты, остающегося во вражеском стане не столько из-за Юдифи, которую уже готов был покинуть, сколько ради того, чтобы отстаивать свои воззрения. С Юдифью он был ласков, нежен. В любви Акосты не было чувственной страсти. Одухотворяющего идеала в возлюбленной он тоже не видел. Исполнительницы Юдифи, с которыми приходилось играть Самойлову, не давали в этой роли достаточных оснований для развития такой темы. Даже Комиссаржевская оттеняла более трогательную преданность возлюбленному, чем готовность к борьбе и самопожертвованию. И конечно, никто из них не возвышался до образа героической сподвижницы Акосты, какой рисовала Юдифь Ермолова. Юдифь, таким образом, оставалась за пределами идейного конфликта драмы. Поэтому у Самойлова и не наблюдалось, по мнению того же ростовского рецензента, «ни одного порыва страсти, затмевающей рассудок, ни одного движения или интонации голоса, где бы вам почудилось властно сковавшее все его существо чувство».

Этот вдохновенный мыслитель мог стойко противостоять исступленному фанатизму, не сдавать своих позиций перед скептицизмом, {45} брезгливо отвергать «мудрость» нравственного релятивизма. В этом он был безупречен.

Но ему не хватало запаса жизненной прочности.

Ни в ком не найдя опоры, чувствуя за собой вину в несчастье ближних, он соглашался на отречение. Не в порыве сыновнего долга или любовного экстаза принимал он свое решение. А лишь ощутив собственное бессилие перед действительностью. Эту сцену находили самой лучшей по «потрясающему реализму» исполнения.

Самойлов проводил ее на шепоте. С такой простотой и естественностью выражалась боль расставания с самим собой, что искренностью своей актер даже партнеров «увлекал почти до полного забвения роли». Акт отречения его Акоста читал не как позорный, мучительный для себя приговор — отрекся и приговорил он себя раньше. Это скорее напоминало скорбную эпитафию самому себе.

Последнее действие Самойлов играл со «сдержанным, чуждым крикливого пафоса, благородством». В настроениях преобладала горечь, в тонах — элегичность. Проклятие обществу, которое произносит Акоста над трупом Юдифи, звучало у актера скорее мученически, чем гневно. Слова его дышали «скорбью о своем народе».

В роли Акосты Самойлову несколько мешал его глуховатый голос. Из‑за этого в какой-то мере снижался «оттенок энергии и мощи духа» героя. Правда, «этот недочет голоса, — по свидетельству Арди-Светловой, — всецело искупался его мастерским чтением стиха и, главное, простотой исполнения». Цельности самойловского образа этот недостаток, в общем, не вредил. Зритель с ним мирился. Критика же подчеркивала: «… исполнение роли Уриеля г. Самойловым показало, что и при отсутствии необходимых качеств для этой роли у артиста это исполнение может доходить до степени высокого драматизма и производить сильное впечатление не криком, не пафосом, а цельным, ярким созданием, полным действительной правды»[[54]](#endnote-55).

Психологическая достоверность позволила актеру добиться в этой роли больших художественных результатов, чем самые испытанные театральные приемы. Сравнивая двух исполнителей Акосты в Казани, критик «Волжского вестника» писал: «В отличие от прежнего исполнителя… г. Шувалова, артист поражал замечательной простотой своей игры. Раньше мы видели, быть может, более эффектной сценичности, теперь — больше правдивости. В этом, на мой взгляд, отличительная особенность и, вместе с тем, существенное достоинство исполнения г. Самойлова»[[55]](#endnote-56).

В каждом своем герое он умел обнаружить красоту души, показать незаурядность и цельность натуры. Их внутренний мир был прочен. Драма разыгрывалась в сфере отношений героя с действительностью, и борьба оказывалась неравной, а катастрофа неминуемой. Полные нерастраченных душевных сил, герои Самойлова переживали свою трагедию с застывшим недоумением в глазах, беспомощно озираясь вокруг.

{46} Основы эстетики романтизма прочно связаны с героическим началом в искусстве. Отсюда специфическими признаками романтического актера выступали: непременная сила темперамента, открытого и неутомимого, яркость выразительных средств, способность к передаче бурно-пламенных страстей и высокого пафоса идеи. Дарование Самойлова как будто ничем не отвечало этим требованиям. Но к концу XIX века произошли глубокие изменения и в героях, воплощаемых искусством, и в самом понимании героического. Тяга же к романтическому осмыслению человека не ослабела. Юношеский идеализм самойловских персонажей и был воплощением их романтического духа, одним из способов существования романтизма во враждебной ему эпохе.

Среди тех, кто наследовал трагический репертуар на русской сцене в конце XIX – начале XX века, многие прямо заявляли о воздействии на них творчества Козельского. Орленев называл его первым своим кумиром, гениальным актером, которого в юности старался копировать. На Леонидова Козельский произвел «самое сильное, неотразимое, решающее, всепоглощающее впечатление» и повлиял на выбор актерской судьбы. Россов был восторженным почитателем Козельского, считал себя его учеником, с гордостью признавал, что в трактовках ролей строго следует за ним. Немало почерпнул у Козельского и Дальский, произносивший его имя с благоговением, столь несвойственным нигилистической натуре.

Современников поражала в игре Козельского искренность переживаний, их непосредственность. Актера даже упрекали порой, что кое-где в своем стремлении к естественности он переступает законы сцены. Его исполнительскую манеру вообще считали предвосхитившей и савинскую простоту на сцене, и все новейшее течение в русском актерском искусстве. Влияние Козельского на театр рассматривалось очень широко. К нему первому был прикреплен ярлык «опрощения». «Опрощение это, достойно высмеиваемое актерами старой школы под прозвищем “комнатного разговора”, — указывал харьковский критик, — развивалось из подражания художественной простоте Иванова-Козельского, санкционированной вслед за тем европейским авторитетом — художественной простотою Дузе»[[56]](#endnote-57).

Мы не располагаем прямыми высказываниями Самойлова о Козельском. Но их родственная связь еще очевиднее, чем для названных выше актеров. С Орленевым Самойлова свяжут в дальнейшем прямые параллели. Леонидов пойдет другой, отличной от их пути дорогой. Россов застрянет на ступени подражательства. Что касается Дальского, то он и Самойлов развивают разные стороны творчества Козельского.

Для Дальского Козельский был художником, обогатившим романтические образы правдивостью чувствований, приблизившим их к земной реальности. И Дальский пытался соединить приподнятость исполнения с достоверностью жизни на сцене.

{47} Самойлов был последователем не только художественных принципов Козельского, но и его духовным наследником. Так же как у Козельского, герои Самойлова переживают трагедию человека, светлые идеалы которого несовместимы с подлостью и ничтожеством современного мира. У Самойлова их конфликт остается по-прежнему непримиримым, но обретает черты еще большей безысходности: они гибнут «обманутыми в своих мечтах и разочарованными в своих надеждах». Их гибель звучит у актера как тревожное предостережение современникам.

Романтизм в искусстве Самойлова не покидал реальной почвы. Особенностью исполнительской манеры Самойлова, не исключая романтических ролей, Кугель считал «излишество перепрощения и принижение тона». Находя наиболее удавшейся Самойлову роль Фердинанда, он тем не менее причисляет актера к «драматическим простакам» и заключает свой отзыв выводом: «Он превосходно изображает все драматические движения обыденной жизни».

## В пьесах Островского

За провинциальный период своей сценической деятельности Самойлов сыграл девятнадцать ролей в пьесах великого русского драматурга. Многие из них остались его любимыми на протяжении всей жизни: Незнамов, Жадов, Мелузов, Карандышев, Глумов.

У Островского актеру ближе других были роли, в которых преобладали психологические средства характеристики в более чистом, если можно так выразиться, виде. Это не значит, что он чуждался характерности. Но он совсем не играл так называемых бытовых героев Островского. Краснов, Белугин, прославившие Козельского, никогда не включались им в свой репертуар. «Природным» натурам он предпочитал лиц душевно сложных и утонченных. Самойлов извлекал из галереи типов Островского тех, кого драматург рисовал сочувственно, или тех, с кем он осмеивал пороки общества.

Здесь были и искатели правды, вроде Платона Зыбкина («Правда — хорошо, а счастье лучше»), проповедующие добро и на каждом шагу натыкающиеся на зло. Здесь были тихие и безответные, как Борис («Гроза») или Митя («Бедность не порок»). Словом — различные варианты «маленького человека». «Роли униженных и оскорбленных… прекрасно передаются этим артистом», — писал Яблоновский по поводу исполнения Самойловым роли Гольцева в «Шутниках», вспоминая при этом его же Карандышева и других персонажей того же плана[[57]](#endnote-58).

Сколько доброты, нежности и почти детской непосредственности скрывалось в его Незнамове (1892)! Каким наивно-доверчивым было его сердце! Самойлов не подчеркивал в своем герое черт «подзаборника» {48} или отпечатка провинциальной богемы. Напротив, он был душевно мягок и деликатен. Он стеснялся циничных выходок Шмаги, краснел за него. И, как писал один из рецензентов, совершенно не верилось, что такой Незнамов «мог в театральном буфете превратить в бифштекс физиономию купца Мухобоева»[[58]](#endnote-59).

В нем не было ни вызывающей дерзости, ни позы. Он не пытался прикрыться напускной грубостью или замаскироваться бравадой. Наоборот — очень сдержан, застенчив; его поведение казалось даже робким. Актер сразу обнажал душу Незнамова, скорее уязвленную, чем озлобленную, и потому особенно жаждавшую освободиться от гнетущей обиды, от одиночества, от незавидной доли пасынка судьбы. Он тянулся к людям, искал с ними близости. Кроме того, его непосредственная натура попросту не умела таить своих чувств.

К своему Незнамову Самойлов заставлял менять отношение других действующих лиц. Его герой не был ни вспыльчив, ни горяч на руку, и потому Шмага совсем не дрожал перед ним как осиновый лист: по-собачьи привязанный, он трепетал перед ним душою, ибо на такую доброту и участие не могло не отозваться самое загрубевшее сердце. Коринкина и Миловзоров с ним осторожно обходительны вовсе не оттого, что Незнамов раздражителен, резок, остер на язык. Вкрадчивостью тона они скорее прятали свое смущение перед его честным и прямым взглядом. Такой Незнамов облагораживал всех, с кем соприкасался, покорял своим обаянием, открытостью, простотой.

Самойлов «смягчил всю резкость характера», но не проиграл от этого главной темы образа. Проблема незаконнорожденных, их правосостояния мало волновала актера. Он пытался расширить, поднять ее до конфликта отвергнутой личности с обществом. Но конфликт раскрывался актером не в прямых и острых столкновениях Незнамова с окружающими его людьми, а в их нравственной несоизмеримости с ним. Он всегда оставался самим собой — человеком, не утратившим веры во все чистое и хорошее. Пошлость жизни оскорбляла его, но он не был озлоблен. Он был несчастен.

Лучшим в своем герое Островский считал «сознание оскорбленного достоинства, которое выражается у него хотя и сильно, но более с искренней горечью, чем с негодующим протестом, отчего его тирады выходят трогательнее». Самойлов и стремился передать душевную красоту Незнамова, которая сама по себе служила укором всей современной жизни.

Откуда взялся, как сохранил незапятнанной свою душу этот человек? Островский, объясняя поведение героя, говорил, что «он, по молодости лет, не может быть ни закаленным наглецом с поднятой головой, ни мрачным человеком, потерявшим веру в жизнь и людей. Он еще многого не знает, многого не видел». Даже «в саркастической улыбке, — уверял автор, — у него проглядывает румянец юности и конфуза». Самойловского Незнамова также оправдывала {49} юность. Актер настойчиво подчеркивал этот мотив во многих своих ролях. У него не было других, более веских и убедительных оснований, чтобы доказать жизненность своих идеальных героев. Самойлов подхватил и развил этот довод защиты у Козельского. Во взгляде Козельского современники постоянно читали «что-то неуловимое, но беспредельно родное, такое понятное в раннем детстве и навеки утраченное в зрелые годы»[[59]](#endnote-60). И потому у обоих актеров совсем не чувствовалось ни отвлеченности в противопоставлении героя жизни, ни натяжки в изображении его реального существования в ней. «В интонациях г. Самойлова, — писал ростовский рецензент, — в его походке, манерах, взоре — нам все время чудился ребенок, не знающий жизни… И когда в последнем акте Незнамов, весь под властью новых, неизведанных ощущений материнской ласки, и впрямь называет себя ребенком, зрителю остается только признать крупную художественную силу, какую проявил г. Самойлов в таком именно толковании роли»[[60]](#endnote-61).

Не изведавший ни любви, ни ласки, ни теплого людского сочувствия, самойловский Незнамов был целиком открыт навстречу любому проблеску искреннего чувства. Поэтому самой сильной у актера была сцена первой встречи героя с Кручининой. В цитированном письме Островский не случайно все объяснение образа построил на этом эпизоде. «Когда он понял, — писал драматург, — что встретил чистую натуру, не виданную им, он остолбенел, — он рот разинул от удивления; он потерялся; он ищет и не может найти тона; прежний его разговор показался ему не только дерзким, но, что еще ужаснее для него, глупым». Для Самойлова это был не столько момент нравственного переворота в душе героя, сколько кульминацией всей темы.

Сначала смущение перед неожиданной чуткостью этой женщины овладевало им, а затем как-то разом совершалось в нем раскрепощение от всех обид и огорчений. Он испытывал не простую благодарность к Кручининой. Он убеждался в реальном существовании тех светлых идеалов, которыми жил и дышал. Перед ним открывался новый неисчерпаемый родник веры в жизнь.

Трагедия разыгрывалась позднее. Незнамов стеной вставал против порочащих Кручинину слухов. Но они-то и были для него самым сильным ударом. Критики отмечали здесь высшее драматическое напряжение в игре Самойлова. «Актриса! Актриса! Так и играй на сцене. Там за хорошее притворство деньги платят. А играть в жизни над простыми, доверчивыми сердцами, которым игра не нужна, которые правды просят… за это казнить надо… нам обмана не нужно!» Эти слова он произносил тихо, сдерживая отчаяние. «Но в этой тихой речи его, — подчеркивал харьковский рецензент, — слышится столько чувства, столько глубокого драматизма, что впечатление получается очень сильное»[[61]](#endnote-62). Ощущение растерянности, детской беспомощности и было кризисным моментом роли.

{50} Знаменитому финальному монологу Самойлов уже не придавал решающего значения. Боль Незнамова, вырвавшаяся здесь наружу, звучала у актера приглушенно. Ни накипевших слез, ни исстрадавшихся нервов он не демонстрировал. Это был горький вывод о жестокости судьбы для всякого честного человека. Кульминацией же образа оставалось просветление героя, дарованное встречей с Кручининой.

Этот Незнамов был «виноват» не в том, что он родился незаконным, а в том, что вообще явился на белый свет. Таким, как он, не было места в жизни. Во всяком случае, она не прощала им вины — их духовного превосходства.

Незнамов у Самойлова ближе всех был его Фердинанду. Тот же ореол возвышенной чистоты пленял в образе. Тем же поэтическим светом была окружена его фигура. Но актер совсем не «шиллеризировал» Незнамова, подобно Дальскому, считавшемуся одним из лучших его исполнителей.

Дальский оправдывал бурлящий в Незнамове пафос романтика накалом вполне земных страстей героя. Но эффект контраста его внутреннего и внешнего облика оставался для актера главным. Когда Самойлов сменил его в этой роли на сцене Александринского театра, «Театральное эхо» сразу разнесло слух, что новый актер Незнамова «толкует крайне своеобразно, доводя так называемую простоту исполнения до nes plus ultra, и превосходит в этом отношении даже г. Дальского»[[62]](#endnote-63).

Еще раньше Кугель, считая Незнамова «героем мелодраматического склада», находил, что «г. Самойлов принизил тон, съедая и проглатывая эффекты. Вышло совсем как в жизни, но нисколько не как в театре, и во всяком случае, не так, как в пьесе»[[63]](#endnote-64). Другие именно в этом видели достоинство исполнителя. «Всю роль он ведет просто и естественно, — писал виленский рецензент, — а между тем столь жизненно, что впечатление от его игры получается сильное»[[64]](#endnote-65).

Очень точно характер сценического воплощения роли описал уже цитированный ростовский критик, согласный с трактовкой образа, но не принимающий самойловских средств исполнения: «Артист, одаренный бесспорно значительным сценическим темпераментом, как бы порою сдерживал его проявления, ставил зачастую ненужную плотину для выражения сильных ощущений, так часто овладевающих душой драматического героя. Это досадная сдержанность, бесцельное самоограничение, которое иногда можно принять за вялость, отсутствие должного подъема и энергии. Правда, есть роли с такой тонкой психикой, которая дает полный простор изысканно-осторожной игре на полутонах. Когда приходится, например, изображать ибсеновских или чеховских героев… можно и даже, пожалуй, должно стараться все сводить к деликатным оттенкам, не кричащим и не бьющим по нервам зрителей. Но таких ролей в современном репертуаре сравнительно немного, и уж никоим образом {51} Незнамов не может быть отнесен к их числу». На этом основании критик делал вывод о «некоторой недорисованности отдельных выдающихся моментов роли» у Самойлова и упрекал в недостатке внешней характерности.

Артист умел великолепно передавать жизненный колорит характера, вполне проникался эпохой, до деталей и мелочей воспроизводил ее особые приметы. В «Талантах и поклонниках», например, он тонко улавливал отличительные черты внутреннего и внешнего облика Мелузова (1893), обусловленные временем.

Самойлов пытался нарисовать типичную фигуру «студиозуса» 60‑х годов. В Мелузове он рассмотрел непосредственность натуры, прямоту характера, внутреннюю независимость. Но все эти привлекательные черты прятались за обликом «книжника», чуть неловкого и совсем непрактичного юноши. Мелузов как бы стеснялся пылкости своих гражданских чувств и интимных мечтаний. Любовь забивалась робостью, смущением. Просветительские идеи покрывал налет наивного прекраснодушия. Самойлов хотел неприспособленностью героя, его неудачливостью оттенить все тот же излюбленный им тип идеалиста, только представив его в ином качестве — почти витающим в облаках чудаком.

«Дулебов и Великатов выходили людьми вполне практичными и нормальными, — писал виленский критик, — Мелузов же, напротив, каким-то втесавшимся среди них дураком, разводящим рацеи о какой-то цивилизации, просвещении и т. д.»[[65]](#endnote-66). Рецензент считал нужным напомнить актеру финальный монолог Мелузова, чтобы доказать, что герой Островского «вовсе не так глуп и наивен, а отлично понимает среду, в которой он невольно для себя очутился, людей, которые его окружают». «Можно ли после этого, — продолжал он, — изображать Мелузова каким-то наивным глупцом, принять тон комика-простака и одним появлением на сцене уже в первом действии вызвать своею фигурою, манерами и изречениями гомерический хохот среди публики?» Конечно, критик допускал преувеличения, стремясь доказать, что у Самойлова невольно вышло «осмеяние всего высокого, идеального и честного».

Более трезво, хотя тоже критически, расценивал работу Кугель: «Он играет эту роль очень характерно и колоритно, с простотой, которая, в применении к задуманному им образу, не впадает в перепрощение, но ярко оттеняет черты героя. Тем не менее, отдавая должное выдержанности игры, я не могу не заметить, что Мелузов в исполнении артиста утрачивает обаятельные черты молодости и экспансивности»[[66]](#endnote-67).

Можно предположить (ничуть не опровергая мнения очевидцев), что Мелузов не столько не удался исполнителю, сколько не был попят зрителями. Он рисовался им в более идеализированном свете, и внешняя его оболочка показалась у актера слишком плотной. Еще в 1905 году Самойлова язвительно упрекали, что он «для роли героя {52} первого романа молодой актрисы счел нужным, кроме длинного парика, наклеить себе еще козлиную бородку и надеть мешковатый сюртук. И, словом, всячески старался облегчить г‑же Комиссаржевской задачу выбора»[[67]](#endnote-68). Но позднее мнение об исполнении актером этой роли меняется: «Уже один грим П. В. Самойлова (Мелузова) — настоящий шедевр художественного творчества: лохматая голова, сдвинутые брови, реденькая русая бородка, очки на носу — типичное лицо русского студента доброго старого времени; а костюм — поношенный, лоснящийся сюртучишко, трепаный плед на плечах, запыленные брюки и сапоги, мягкая широкополая шляпа и в довершение всего в руках три-четыре книжки, перевязанные бечевкой, — стиль выдержан удивительно»[[68]](#endnote-69).

В 90‑е годы этот «стиль» мешал зрителям проникнуть в существо образа, а актеру — выразить его с достаточной убедительностью. Бытовая характерность в исполнении пьес Островского еще не воспринималась как всего лишь одно из средств постижения психологического содержания драмы.

Но какие бы оправдания мы ни находили сегодня и сколько бы ни были они эстетически обоснованными, Самойлов чувствовал, что роль Мелузова в его исполнении не получила должного отклика, и среди лучших в своем репертуаре не считал. Но очень любил. Не случайно в 1897 году он вызвался на постановку «Талантов и поклонников» со студентами-любителями Харьковского университета. Этот спектакль, показанный на профессиональной сцене, был единственным его режиссерским опытом. И именно «Таланты и поклонники» выбрал актер для этой цели.

Редко играя Мелузова и зная противоречивость критических оценок его в этой роли, Самойлов не рискнул показаться в ней на дебютах в Александринском театре. Но как только смотровые спектакли закончились, актер, уже принятый в труппу, для дальнейших своих выступлений перед петербургской публикой вновь останавливается на «Талантах и поклонниках».

Большего равновесия характерных и психологических черт удалось достичь Самойлову в роли Жадова (1894). Ю. Беляев находил даже конкретный «прообраз» самойловскому герою. «Жадов в его изображении, — писал он, — напоминал Станкевича, каким изображают его современники. Тот же юношеский задор, та же вдохновенная горячность, которая так отличала все поступки и действия людей сороковых годов»[[69]](#endnote-70). Таким сохранился Жадов Самойлова и в воспоминаниях современников. Бруштейн считала его одной из лучших ролей актера, именно потому, что «искренность, страстная убежденность несли его, как на гребне волны, вовлекали в этот поток и зрителей, волновали и тревожили».

О том, что речи Жадова пестрят «избитыми истинами», отдают «ходульностью», в критике 90‑х годов было высказано немало замечаний. Про Самойлова писали, что он «старался сглаживать эту {53} ходульность тоном разговора»[[70]](#endnote-71). Общеизвестные, хотя отнюдь не общепринятые истины таили в себе опасность резонерства. Но артист «весьма искусно справился со своей задачей и, насколько возможно, приспособил, так сказать, Жадова к понятиям современной публики», — свидетельствует Ю. Беляев.

Кугель находил, что в свое время Жадов был «застрельщиком новых идей», но к концу века они стали слишком «куцыми». Поэтому, очевидно, не производил должного впечатления монолог героя о взяточниках — тот самый, который послужил главной причиной запрещения пьесы в 1857 году. У Самойлова словно бы не хватало для него голоса, совсем падающего к концу действия. Да и никаким обличителем его герой не был.

Артист сохранил в образе не критический запал идей драматурга, а его симпатию к прекрасным и благородным порывам молодой души. Жадов и во времена Островского был «решительно неспособным к той борьбе, какую принял было на себя». Но Самойлов не желал по совету Добролюбова «спускать своего героя с того пьедестала, на котором он является в первых сценах». Напротив, трагедия разбитых мечтаний возвышала его еще больше.

В образе Жадова самойловские мотивы творчества повторялись в излюбленном актером варианте. «Исходный пункт его отношения к роли, — писал Кугель, — и самая сердечная нота его голоса в известной фразе третьего акта: “Какой я человек? Я ребенок”»[[71]](#endnote-72). И далее Кугель указывал на решающее значение такого подхода к роли: «Это придает устарелым фразам Жадова характер юношеского идеализма и освежает эту немного архаическую пьесу».

Многочисленные отзывы сходятся на том, что лучшим моментом у Самойлова была сцена, где герой рассказывает Полине о своих правилах и понятиях, о людях, «которые идут наперекор устаревшим общественным привычкам и условиям». Никакой декламационности, никакого пафоса не слышалось в этих словах. Напротив, все говорилось просто, как льющаяся из души исповедь перед близким и дорогим для него существом. Но именно в этот момент у зрителей подступал комок к горлу: становилось ясно, что такому Жадову — чистому и наивному — будет не выстоять против житейской пошлости.

Актер несколько идеализировал своего героя, подменяя противоречивость характера импульсивной сменой чувств.

Почти все образы, созданные актером в пьесах Островского, сохраняли романтический отсвет — даже Карандышев (1894).

Харьковский корреспондент «Театра и искусства» задавал недоумевающий вопрос редакции журнала: «Интересно было бы знать, почему г. Самойлов, играя Карандышева, располагает к себе публику больше, чем его невеста? Так ли надо играть Карандышева?»[[72]](#endnote-73) Здесь, конечно, следует учесть, что актриса Днепрова, игравшая в харьковском театре Ларису, не сумела создать трагического образа. {54} Он получился у нее мельче по замыслу, чем Карандышев в исполнении Самойлова.

У Самойлова он был и недалек, и мелочен, и неказист внешне. Будничный человек с прозаическим лицом, со сквозящей во взгляде ограниченностью. С банальными, а порой ничтожными понятиями. Его заурядность всюду приходила в противоречие с желанием казаться иным, более значительным человеком.

Но его дурацкий апломб скорее был вызван не кичливостью, а неумением иначе постоять за себя. Самойловский Карандышев бывал смешон, часто жалок, но нигде не вызывал отвращения.

Он любил Ларису чистой, возвышающей его любовью. Актер «на протяжении всех четырех актов ни на йоту не уклонился от намеченного типа честного, робкого чиновника — всю свою силу полагающего в любви и порядочности, не знакомого с омутом, в который его забросила любовь к Ларисе, и с его обитателями»[[73]](#endnote-74).

Позерство такого Карандышева было лишено всякого фанфаронства. Оно скорее походило даже на самопожертвование. Человек прятал свое «я», чтобы быть любимым, чтобы казаться лучше. Любовь окрылила его, вселила надежду на счастье, но одновременно исказила и принизила его человеческое достоинство. Эта маленькая, но живая душа оказалась способной на огромное чувство, с которым ни совладать, ни сравняться ей не дано. Таков был трагический подтекст образа.

Когда брала верх истинная натура героя, он вызывал искреннее участие и симпатии. В монологе третьего акта, после известия об отъезде Ларисы за Волгу, у каждого исполнителя роли Карандышев обнаруживал решающие черты своего характера. Чаще всего здесь говорило в нем ущемленное самолюбие. У Самойлова же это известие вызывало нравственное потрясение, едва не доходящее до нервного припадка. Неподдельное горе звучало в его словах: «Я смешной человек… Я знаю сам, что я смешной человек. Да разве людей казнят за то, что они смешны?»

Не озлобленная мстительность жалкого неудачника толкала Карандышева на убийство Ларисы. Он стрелял в нее не проклиная, а любя до безумия. Ужас и непонимание содеянного читались на его лице.

Критика, считая Карандышева «рискованной ролью», ставила в особую заслугу Самойлову, что у него «комические черты Карандышева нигде не мешали зрителю испытывать к нему, к этому “смешному человеку”, жалость и сочувствие»[[74]](#endnote-75). С. Яблоновский писал, что актеру удалось слить в образе «в гармоническом сочетании и комическое и трогательное». Подтверждая свою мысль, он оставил наглядную зарисовку исполнения. Самойловский Карандышев «смешон уже одной своей внешностью; когда он вскидывает пенсне для того, чтобы придать себе более апломбу в беседе с Паратовым, зритель не может удержаться от хохота, в котором есть большая {55} доза сочувствия, но вот этот самый Карандышев с укором поднимает свои глаза на Ларису, которая с эгоизмом любящей другого женщины говорит ему жесткие, горькие слова; и в этом взгляде столько душевной красоты, что маленький человечек сразу вырастает в ваших глазах, и вы чувствуете, насколько он выше и лучше холодных, блестящих и самоуверенных эгоистов, бессердечно травящих бедного смешного человека»[[75]](#endnote-76).

О цельности, выдержанности и логической последовательности развития образа свидетельствует единодушно высокая оценка современниками самойловского исполнения. Думается, что другим Карандышев и не мог быть у артиста в 90‑е годы. Только живое волнение честных, неисковерканных душ привлекало его тогда.

В этом отношении странным кажется видеть в списке лучших ролей Самойлова Глумова (1892) из «На всякого мудреца довольно простоты». Прожженный циник, ловкий авантюрист, беспринципный карьерист — и множество не более лестных характеристик рисуют перед нами этот образ. Таким он как будто совсем не укладывается в рамки творческих интересов актера, не имеет ничего общего с другими его героями. Между тем Самойлов дважды ставил «Мудреца» в свои бенефисы. Глумова он сыграл первым из заинтересовавших его героев Островского.

Еще в бытность свою актером коршевского театра Самойлов упросил режиссера Аграмова включить пьесу в летний гастрольный репертуар. Он давно наметил себе Глумова и готовился к нему самостоятельно. «На первую репетицию, — вспоминала Глама-Мещерская, — он явился уже с готовой ролью. Она была у него умно и оригинально задумана, и сыграл он ее на спектакле прекрасно». С Глумовым актер не расставался более тридцати лет.

Он, конечно, не упустил в характеристике героя ничего, что говорило в его пользу, — милый, симпатичный молодой человек с обаятельной улыбкой и озорным блеском глаз. Самойлов чаще, быть может, чем у Островского, показывал под личиной героя его собственное «я», которое искрилось у него умом, насмешливой остротой, талантом.

Этот Глумов был Жадовым, но уже «научившимся презирать». Только он не вкладывал в свое презрение негодования и ненависти. Он издевался весело, охотно, с увлечением. Его остроумие, ловкость, находчивость вызывали восхищение. Никакого морального осуждения героя не допускалось: окружающим ничтожествам он воздавал по заслугам — и зритель был на его стороне.

Унижался или льстил Глумов — всюду чувствовалась его лукавая ирония. Он сознательно доводил до полнейшего абсурда свои советы Крутицкому. Со вкусом измывался над Мамаевым. Едва выдерживая условия игры, вел любовный дуэт с тетушкой. И не искал во всем этом какого-то злобного удовлетворения. Он сам забывал цель затеянного им маскарада.

{56} На дневник, который принято считать оправдательным документом Глумова, Самойлов не делал никакого расчета. В нем ведь действительно записано не более того, что все «постоянно говорят друг про друга, только не в глаза». Актеру было важнее не то, *что* думал Глумов об окружающих лицах, а *как* он умел с ними обходиться. В его поведении была дерзость, вызов, протест, за что и находил герой поддержку в зрительном зале.

Другая сторона образа — глумовский карьеризм, — очевидно, мало была выявлена актером. Во всяком случае, материалы многочисленных рецензий не дают возможности судить об этом. Но ясно, что пропажа дневника не повергла его в отчаяние. В исполнении Самойлова эта сцена «производила более слабое впечатление, чем даже при чтении пьесы»[[76]](#endnote-77).

Критики в один голос отмечали, что не смена и разнообразие масок угодливости, подхалимства, почтительности занимали актера, хотя Самойлов и сумел «блеснуть перед публикой гибкостью своего таланта, способного передавать самые разнообразные тона и оттенки»[[77]](#endnote-78). Лучшими в его игре как раз были «постоянные превращения из раболепного карьериста в убежденного и независимого, где можно, практика»[[78]](#endnote-79). Практикой же для самойловского Глумова были не корыстные расчеты, а его дерзкая насмешка над скопищем глупцов и негодяев. Вот почему, «несмотря на внешнюю двойственность изображаемого типа, впечатление получилось вполне цельное»[[79]](#endnote-80).

В дальнейшем у Самойлова появятся «горечь и сарказм… пробивающиеся даже в то время, когда Глумов надевает на себя личину самоуничижения и смирения»[[80]](#endnote-81). Характеру будут приданы черты честолюбия, желчного озлобления, хитрости и коварства. Но актер все равно останется вместе с Глумовым, вымещающим вполне справедливую обиду на свою судьбу.

Образы Островского чаще всего закреплялись за определенной сценической традицией. Так, Незнамов и Жадов, например, впервые сыгранные Рыбаковым и Нильским, словно бы по наследству перешли от них к русским трагикам, игравшим преимущественно романтический репертуар. Глумов, Карандышев, Мелузов ближе были актерам бытовой манеры. Такое разграничение не было абсолютным. Роль Жадова, например, одновременно с А. Нильским — и с гораздо большим успехом — сыграл С. Шумский. А в роли Мелузова столкнулись М. Садовский и Ф. Горев. Но в сценической истории пьес Островского предпочтение тех или иных героев актерами разных школ и традиций все-таки было явственно: мало кто отваживался выйти за рамки своего амплуа.

Объединение этих ролей у Самойлова произошло вполне органично. Он не погружался целиком в быт, но в нем постоянно жило внутреннее ощущение связи психологии героя с условиями его существования и средой. Выражалось оно не в обилии конкретных {57} или отобранных для намека примет, а возникало как общий колорит характера, как цельное видение и проникновение временем.

Самойлов всегда играет героев, противопоставляемых Островским обществу. Этим они уже у драматурга несколько приподняты над окружающей средой. Актер чуть больше идеализирует своих персонажей, в самом их превосходстве видя нравственную основу трагического конфликта. Здесь слышится отзвук романтического подхода к сценическому творчеству. Но это-то и позволяет Самойлову вкладывать в образы более обобщенный смысл. Конкретные мотивы поведения героев — борьба Жадова со взяточничеством, отстаивание Незнамовым прав незаконнорожденного, просветительская миссия Мелузова — отступают на второй план.

На постижении глубинного смысла образов актер сосредоточивается с большим вниманием, чем на непосредственных и прямых целях персонажей. Из‑под житейской оболочки образов у него всюду проглядывает тип идеалиста. Сохраняя историческую подлинность бытовых очертаний характера, Самойлов наделяет своих героев душевным складом романтиков. Так по-своему он осуществляет «слияние быта с романтизмом» в исполнении пьес Островского, и за актером прочно закрепляется репутация «неподражаемого исполнителя ролей русских талантливых неудачников романтической складки»[[81]](#endnote-82).

## Хлестаков

По традиции роль Хлестакова входила в репертуар всех первых любовников. Самойлов играл ее давно — уже начиная с гастролей 1892 года, — и играл с удовольствием. Он неузнаваемо преображался. Наивно-простодушная улыбка убирала с лица тревогу, стиралась привычная трагическая складка у рта, разглаживались морщины возле переносицы и разбегались вопросительными дужками над высоко поднятыми в удивлении бровями, В глазах загорался веселый огонек какой-то безотчетной мальчишеской резвости. Но менялось не только лицо. Менялась пластика актера, голос, весь его облик. Комедийное превращение происходило без каких бы то ни было внешних ухищрений. Внутренним юмором высвечивалась каждая черточка рисунка роли.

В сценической истории «Ревизора» роль Хлестакова часто подгонялась под амплуа водевильного простака или фата. Позднее возобладало жанрово-бытовое решение образа (сквозь призму театра Островского) с большей или меньшей социальной заостренностью. Самойлов попытался нарисовать *психологический* портрет Хлестакова.

Нужно сказать, что его интерпретация роли вызывала различное отношение. Стасова, например, Самойлову не удалось убедить {58} в своем понимании образа. В письме к актеру маститый критик объяснялся довольно осторожно: «Вы напрасно заподозрили меня в том, будто я худо или несимпатично оценил Вас в “Ревизоре”. Я остался этим Вашим исполнением очень доволен, но не вполне. Мне показалось, что эта роль совсем не по Вас и Вашему дарованию. — Вы, показалось мне (извините за правдивое признание!) — Вы там, по-моему, не дали ничего *первостепенного*, а немало хорошего, верного и правдивого — по частям»[[82]](#endnote-83). Кугель, чутко уловивший замысел актера, полагал, однако, что Самойлов напрасно стремится проследить психологические переходы в роли, ибо, «по Гоголю, — апеллировал он к авторскому авторитету, — в голове Хлестакова просто “черти в чехарду играют”»[[83]](#endnote-84). По мнению Бруштейн, психологическая неоднозначность самойловского Хлестакова придавала некую «внутреннюю значительность» гоголевскому герою и вела к «нарушению правильной пропорции» в соотношении персонажей. Причиной тому мемуаристка считала то обстоятельство, что актер по своей индивидуальности «был слишком умен и благороден для Хлестакова». Современная критика подмечала в исполнении Самойлова то неожиданные черты «какого-то сомневающегося Хлестакова», то появляющуюся вдруг в сцене вранья «страдальческую складку около губ».

Внешне он походил на петербургского франта, был совершеннейшим comme il faut, как того и требовал Гоголь. Внутренне же напоминал избалованного барчонка, который от скуки чиновничьей жизни постоянно тешит себя вымыслами. То размечтается о том, что «хорошо бы, черт побери, приехать домой в карете». То оборвет резким тоном Осипа, мешающего ему парить в эмпиреях. Он даже неодолимый голод будет пытаться «заговорить» фантазиями об успехах у помещичьих дочек. Эти черты в экспозиции характера постоянно выделялись критикой как удачнейшие находки актера.

К своему затруднительному положению Хлестаков относился с наивным недоумением. Правда, он чувствовал себя обиженным в сложившейся ситуации, но сносил ее без всякой тени удрученности. «Он является на сцену, — писал Ю. Беляев, — со смущенным видом наказанной собаки. И есть-то ему хочется, и табаку-то нет, и Осип дерзит. Петушится он, но ничего не выходит»[[84]](#endnote-85). На этот раз даже «помещичьи дочки» не помогают. И он неожиданно теряет нить мысли от мучительного приступа голода. О своем проигрыше Хлестаков говорит «без злобы и сожаления», а лишь «с каким-то восторженным удивлением вспоминает об искусстве карточной игры только что обыгравшего его майора»[[85]](#endnote-86). Все зависит от случая, и он почти уверен, что и ему когда-нибудь повезет. Жизнь — занимательная игра случайностей, зачем утруждать себя размышлениями? Отсюда и проистекает «легкость в мыслях необыкновенная». Он просто живет не задумываясь и, в полном соответствии с гоголевской характеристикой, говорит и действует без всякого соображения.

{59} Этот Хлестаков располагал к себе, вызывал откровенную симпатию, был добрым малым, очень простодушным и чистосердечным. «“Сосульки”, “тряпки”, “вертопраха”, — сетовала Бруштейн, — Самойлов в нем не показывал». Кугель не мог примириться с тем, что «основная черта хлестаковщины — наглость (? — *В. Я*.) им совершенно не оттеняется», совсем исчезает в исполнении актера, что «в основании Хлестаков — дрянцо»[[86]](#endnote-87). Но о какой наглости или негодяйстве могла идти речь, когда он даже взятки брал с искренней радостью, не замечая поддавков в не им затеянной игре. Эта совершеннейшая непосредственность героя, свидетельствует Яблоновский, «примиряла с ним нравственное чувство зрителя»[[87]](#endnote-88). Да и Кугель должен был признать, что в самых «скользких» местах самойловский Хлестаков был похож на «напроказившего, но не ответственного в своей милой наивности гимназиста».

Гоголь требовал от *исполнителя* роли «чистосердечия и простоты». Самойлов сделал их свойством *самого характера* Хлестакова, сохраняя за собой чуть ироническую отстраненность. Впрочем, поведение его Хлестакова было вполне естественно и непринужденно. Он был «так мил, так жизнерадостен и так наивно-бесцеремонен в своем неведении добра и зла, в полном игнорировании всяких нравственных обязательств и условных приличий», писал один из харьковских рецензентов, что с такого Хлестакова и впрямь «уж совсем ничего не возьмешь»[[88]](#endnote-89).

Все эти качества проявлялись особо наглядно, когда фортуна улыбнулась ему. Он становился воплощением беспечности и легкомыслия. С этой минуты все его поступки происходят «вдруг», неожиданно и для него самого. «Беззаботно-веселый ветер играет не только его мыслями, речью, но и всеми жестами, ужимками и без удержу танцующими ногами»[[89]](#endnote-90). С детской непосредственностью отдается он наслаждениям жизни — деньги, лабардан, флирт!

«Сцена вранья» — решающая для каждого актера. С каким увлечением, упоением, наслаждаясь собственной ложью, рассказывал Хлестаков — Самойлов про связи с министрами, про свое положение, департамент, курьеров. Как непроизвольно завирался он все больше и больше, все естественнее входя в игру. Согласно с авторскими комментариями, это действительно была «лучшая и самая поэтическая минута в его жизни».

Так же непроизвольно проговаривался Хлестаков о своем четвертом этаже. Обычно актеры играли здесь легкий конфуз, скрывая его тоном «как ни в чем не бывало». Самойловский Хлестаков на секунду трезвел. По лицу актера пробегала какая-то сумрачная тень, возле рта появлялась страдальческая складка — но только на миг. Грустно-насмешливая улыбка разгоняла это облачко, и он с еще большей безудержностью продолжал лгать.

Разыгравшуюся фантазию Ивана Александровича Самойлов относил не за счет бутылки «толстобрюшки» или губернской мадеры {60} и не за счет его природной склонности ко лжи. Хлестаков пьянел от непривычной для него обстановки всеобщего внимания и почтения. Мелкий чиновник, ежедневно взбегающий на свою «верхотуру», где вместо «супа из Парижа» ждет его кухарка Мавра и вместо французских, испанских посланников друг Тряпичкин, с детски непосредственным упоением наслаждался своими пустопорожними мечтами.

Как не желал он уезжать, как капризно раздражался на уговоры Осипа, как хотелось ему продлить минуты своего блаженства! Уже описав в письме Тряпичкину, какие с ним чудеса приключились, Иван Александрович все еще не в состоянии был расстаться со своей ролью. «Под руку с Анной Андреевной с одной стороны и Марьей Антоновной с другой, он летит, просто летит к выходу, любезничая с обеими дамами, в упоении от всего, что он здесь получил»[[90]](#endnote-91).

И разве можно было осуждать этого тщеславного мальчишку, который всего-то и позволяет себе, что порисоваться, пустить пыль в глаза, прихвастнуть. И только для того, чтобы вырваться из серых будней своего безрадостного существования.

Самойловский Хлестаков совсем не был поверхностным прожигателем жизни, развращенным и пустым человечком. Не сформировавшееся ничтожество, а какая-то неосуществившаяся личность заявляла о себе в этом образе. И в сатирическом герое актера волновала его человеческая судьба.

Оправдывал ли Самойлов Хлестакова? Своей трактовкой актер вносил в эту роль, по мнению Кугеля, «элемент какого-то примиряющего незлобия и симпатичной ласковости». Но он играл ее «с искренним, тонким юмором», достигая уровня высокой комедии.

## Человек «конца века»

За малыми дополнениями в будущем, весь постоянный классический репертуар актера был сыгран им в первое десятилетие сценической деятельности. На этом основании неверно было бы судить о Самойлове лишь как об интерпретаторе классики. Для него необычайно важное значение имели произведения современной драматургии.

Ее упадок был очевиден. Эпигоны Островского и те ценились на вес золота. Первым заполучить пьесу И. Шпажинского считалось большой удачей. В обойму репертуарных авторов попадали тогда В. Крылов, Вл. Александров, М. Чайковский. Вершинами казались среди них Вл. Немирович-Данченко и А. Сумбатов-Южин. Чехов был явлением исключительным и еще не определявшим жизни театра. Тон по-прежнему задавала «крыловщина». «Кусочки французской тафтицы, сшитые суровыми российскими нитками», как метко {61} характеризовал пьесы В. Крылова еще Тургенев, претендовали на проблемность, на разрешение насущных вопросов современной жизни.

Самойлов играл во многих новинках 90‑х годов. Большинство ролей по окончании сезона уже не нуждалось в повторении, Пробовал артист искать героев и в современной зарубежной драматургии, которую, впрочем, Золя тоже называл «пустыней посредственности». Но ни в новомодном М. Нордау, ни в старозаветном В, Сарду не находил желанных ролей.

Много и с интересом играл Самойлов в пьесах Г. Зудермана. Его произведения хорошо прижились на русской сцене. Они напоминали отечественную «проблемную» драматургию. Авторская позиция сквозит в идейном морализаторстве его пьес. «Он умеет, — по характеристике Ф. Меринга, — уверенно балансировать, передвигаясь на грани — порой слишком узкой, — отделяющей то, с чем буржуа еще способен кое-как смириться, от критики, которую он уже никак не согласен сносить… Зудерман и преподносит им обычно не более того, что может вынести их слабое сердце».

Тенденциозность зудермановских пьес очень откровенна. Кажется, что из педантично подобранных примеров, навязчивых сентенций и с чисто немецкой последовательностью развитых суждений вырваться невозможно. Тем не менее игра больших русских актеров той поры позволяла говорить о Зудермане как о писателе, поднимающем вопросы, «носящие не национально-местный, а общечеловеческий характер, интерес, значение»[[91]](#endnote-92).

Одной из самых характерных ролей Самойлова в зудермановском репертуаре был герой «Чести» Роберт Хейнеке (1893). Роберту понятия чести «привиты извне», они сложились у него «в общении с джентльменами» — вот все, что может сказать Зудерман о происхождении взглядов главного героя.

У Самойлова этот деклассированный герой, оторвавшийся от своей мещанской среды и не примкнувший к господствующим классам, разумеется, не мог стать носителем определенных социальных воззрений. Но драмой Роберта актер давал почувствовать всю несправедливость сословного разделения общества.

Самойлов сумел превратить отвлеченную моральную схему в живой характер. Кугель видел в этом главную причину успеха актера. «Роберт у г. Самойлова, — писал он, — такой простой, такой милый парень, и так натуральна эта драма “чести”, когда он ее играет, и тем эта драма драматичнее, потому что “честь” для этого Роберта совсем не кодекс выспренной морали, а как бы органическая его часть, воздух, которым он дышит нечувствительно для себя»[[92]](#endnote-93).

В обширном репертуаре современных пьес у Самойлова можно встретить имена почти всех драматургов конца XIX века. Это не всеядность, но неизбежность условий работы театра той поры. Играл ли он в бытовой натуралистической драме или в эффектно романтизированных {62} пьесах, участвовал ли в диспутах безликих лиц «проблемной» драматургии — всюду актер создавал, в сущности, единый тип героя.

Это были юноши — пылкие, горячие, восторженные или застенчивые, робкие, скромные, но непременно честные, благородные, прямые. В них была душевная тонкость, незащищенность, хрупкость. Но одновременно они поражали стоицизмом, гармонией внутреннего мира. Искренность, сердечность были свойственны и характерам самойловских героев, и исполнительской манере актера. Его герои могли быть энергичны, бодры, но неизменная печаль в глазах невольно сообщала им черты обреченности.

Самойлов часто играл студентов, роли которых образовали в драматургии последних лет амплуа «честных молодых людей». В них авторам виделись свежие силы, обновляющее жизнь поколение. К сожалению, свежими идеями вооружить их они не могли.

Артист играл их с полной отдачей, но выйти за пределы характеристик того же типа в классике ему не удавалось. Критиков они приводили к воспоминаниям о самойловском же Мелузове или Жадове. Успех в такого рода ролях считался для него обычным.

Даже крохотная роль Миши Колесина (1896) в «Чужих» И. Потапенко вызывала постоянные восторги зрителей и причислялась к «шедеврам сценического творчества». Обличающий грязь, пошлость и беспринципность современных отношений в быту, в любви, в семье, герой оказывался в спектакле гораздо более чужим, чем потапенковские «чужие», воспитанные один идеалами 60‑х годов, другой меркантилизмом своей эпохи. Он был чужим и своей несчастной сестре, примирившейся с позором благодаря удачной сделке с соблазнителем. Он для всех служил укором, думается, даже и для автора, не возвышавшегося над своими персонажами, сводившего их в примирительных родственных объятиях.

О самойловском герое газеты писали: «Это был типичный русский студент, сошедший, казалось, только что с одного из студенческих мест на галерее»[[93]](#endnote-94). Причину успеха видели в том, что «в свой небольшой монолог г. Самойлов сумел внести “душу живу”»[[94]](#endnote-95). Мироощущение современника нашло столь яркое воплощение в роли, что Мишу Колесина ставили в ряд с другими «типами современного психологически сложного человека конца века, в изображении которых актер не имеет соперников»[[95]](#endnote-96).

«Психологической сложностью» людей конца века успешно спекулировали авторы самых низкопробных поделок. В этой «психологической сложности» не было ни тонкости проникновения во внутренний мир героя, ни отражения многосторонних связей человека с окружающей жизнью. Еще в конце 80‑х годов А. Н. Веселовский отмечал, что в последнее время в русской драматургии «центр тяжести часто составляет изображение какого-нибудь патологического душевного состояния»[[96]](#endnote-97). Самойлову были чужды изломы и извращения {63} характера; болезненность переживаний его героев не имела ничего общего с патологией. Напротив, его интересовали страдания и муки чистых, нравственно здоровых и цельных людей. Даже когда автор наделял образ «странными» чертами, Самойлов находил им оправдание не в психических заболеваниях, которыми страдали едва ли не все «положительно прекрасные» герои новейшей драмы, а в особенностях духовного облика персонажа.

В пьесах А. И. Сумбатова-Южина и Вл. И. Немировича-Данченко актеру неоднократно приходилось сталкиваться с подобными типами.

Сумбатов-Южин рисовал героев в свойственной ему приподнятой, эффектной манере, часто сбиваясь на абстрактный пафос, цветистую риторику. Самойлов снимал с характеров украшающие наряды, придавал персонажам взволнованность личных переживаний.

Так, например, мелодраматический замысел образа Зеленова (1893) в пьесе «Соколы и вороны» был осуществлен актером в строгих очертаниях психологической драмы[[97]](#endnote-98).

Сумбатова-Южина справедливо обвиняли в том, что его пьеса рассчитана лишь на сильные ощущения: «… тут и дьявольская месть оскорбленной женщины, и вороны, клюющие падаль, и соколы, бьющие с налету, и жертва всех этих жестоких пернатых — невинно обвиненный в преступлении, и разрыв сердца, и разлетающееся вдребезги окно — все, кроме настоящей, правдивой жизни»[[98]](#endnote-99). Не случайно роль Зеленова часто сводилась исполнителями к последней сцене четвертого акта, где можно блеснуть темпераментом, потрясти зрителей силой страдания и протеста.

Самойлов играл Зеленова, постепенно раскрывая характер героя, естественно подводя его к трагическому финалу.

Любящий сын, верный муж, человек честный во всех отношениях, Зеленов занимает в жизни скромное положение кассира коммерческого банка. Мягкостью, добротой он сумел привязать к себе жену, вышедшую за него замуж по расчету и искупающую теперь свой обман глубокой преданностью. За скучноватой, на первый взгляд, добропорядочностью персонажа Самойлов показывал красоту его душевного облика, застенчивость характера, благородство чувств и мыслей. Глядя на лицо актера, слушая интонации его голоса, встречаясь глазами с его взглядом, зритель охотно верил в нравственный переворот, совершающийся в жене Зеленова.

Зеленов искренне полагал, что человеческие отношения строятся исключительно на принципах уважения и доверия. Поэтому он, столкнувшись с любовными домогательствами жены своего покровителя, пресек их со свойственной ему тактичностью, но решительно и сразу. Поэтому, не раздумывая, он пошел на выручку, когда покровитель оказался без денег, и выдал под расписку казенную сумму из кассы. Он еще может понять отвергнутую женщину, которая мстит ему. Но и ее муж, спасенный им, отвечает подлостью — подлогом документов и обвинением его в краже.

{64} В один миг рушится перед Зеленовым все, что он считал прочнейшей основой человеческого общежития. В этой сцене «г. Самойлов художественно выразил переходы от бурного негодования к отчаянию и растерянности»[[99]](#endnote-100). Он обращался к совести своих гонителей, но слышал в ответ лишь насмешку. Подавленный и разбитый, Зеленов из последних сил выкрикивал на улицу: «Да где же вы, честные люди? Где же вы? Посмотрите сюда! Здесь стая воронов живого человека клюет!»

Несмотря на то что драма Зеленова завершается в пьесе всего лишь нервным потрясением и правда в конце концов торжествует, драматург сам не верит в ее счастливый исход. У Самойлова тоже заключительным аккордом звучала интонация отчаяния. Вполне готовый к ожидающей ею участи, обессиленный борьбой, он едва верил метаморфозе, происшедшей с «вороном».

Кульминации в образе артист достигал не за счет эффектности сцены. Напротив, он старался быть в ней как можно органичнее и правдивее, с тем, чтобы близкую ему тему не заглушили ударные сумбатовские инструменты. Критика видела в этом особую тонкость художественного вкуса исполнителя. «Сцену в четвертом акте, в заседании правления банка, — писал одесский рецензент, — г. Самойлов проводит горячо и сильно, но с некоторой сдержанностью, которая, быть может, даже поставится на счет. Мне кажется, однако, что эта заметная сдержанность является не следствием недостатка темперамента в артисте, а рассчитанной и продуманной. Момент сам по себе настолько потрясающий, что сгущать его незачем — во-первых; а во-вторых — ему предшествует момент, происходящий за сценой, — этот дикий, нечеловеческий крик при обнаружении пропажи векселей — якоря его спасения. После такого необычайно сильного потрясения неминуема реакция, которая и проявляется в некоторой сдержанности обрисовки последующих страданий. Мне кажется, что в данном случае г. Самойлов руководился именно этими психологическими соображениями, вполне объясняющими употребленный им артистический прием»[[100]](#endnote-101).

Самойлов не любил выставленную напоказ трагедию. Она рождалась в глубине души героя и в ней достигала своего накала. Кроме того, чувство современности подсказывало Самойлову, что драмы жизни разыгрываются так просто и так мало в них кричащего, что в этом, быть может, и состоит главный трагизм положения человека.

Художественные средства сумбатовских пьес не удовлетворяли актера. Но внутренний строй образов, хранящий в себе следы романтизма, приходился ему по душе. Кроме того, пьесы Сумбатова-Южина привлекали социально-этическим содержанием конфликта. Самойлов не раз возвращался к исполнению роли Незлобина (1892) из «Мужа знаменитости» — невинной жертвы своей бездушной и безнравственной жены; долго играл Владимира Муравлева (1899) в «Закате», показывая слабовольного, но проникнутого сознанием {65} высоких нравственных идеалов, «лишнего человека» 90‑х годов; выступал в «Цепях», «Арказановых», «Джентльмене».

Сумбатов-Южин был одним из самых репертуарных авторов конца XIX века. В его пьесах всегда были выигрышные роли для актеров. Но Самойлова он манил другим. В докладной записке Академии наук, в связи с выдвижением Сумбатова в почетные академики, А. Ф. Кони и Д. Н. Овсянико-Куликовский так характеризовали содержание его литературного творчества: «Верой в необходимость чистых и светлых идеалов и горем по поводу их забвения и попрания в современной жизни веет со страниц многих его произведений»[[101]](#endnote-102). Этой темой и был дорог Самойлову драматург.

Собственно говоря, та же тема слышалась и в пьесах Немировича-Данченко. В поисках его героями «нравственной самостоятельности» актер видел насущную потребность человека своей эпохи. Сам Немирович-Данченко признавался: «Я знал, что идеальных людей, как и идеальных полон-гений, в жизни не бывает, а все же я как писатель стремился создать ясный жизненный идеал»[[102]](#endnote-103).

Власть денег, подчинившая себе судьбу Алексея Шелковкина в «Золоте» (1895), не вытравила, однако, в нем стыда и совести. Он мучится сознанием пустоты и никчемности своей жизни. С появлением героини пьесы Валентины Кочевниковой чувство вины еще более обостряется в нем. Искупление позора праздной жизни он ищет в труде. Но перед ним раскрываются хищнические инстинкты жены, в которой, как ни в ком, искал он понимания и поддержки. У Самойлова и было самым сильным «негодование честной, доверчивой натуры», над которой цинично насмехаются окружающие. Вслед за Кочевниковой Алексей возвышается до протеста против растлевающей власти денег и, как на суде, объявляет всем, что никогда не променяет чести, «ни за какие миллионы».

Роли Алексея Шелковкина присуща некоторая декларативность. Но иллюстрирующий идею автора образ был наделен и живыми чертами — тоской по иной жизни, тревожным ощущением неблагополучия собственной судьбы, стыдливостью и беспокойством за положение людей в обществе, поглощенном исключительно корыстью.

Еще большую смятенность внутреннего мира современника, его неудовлетворенность жизнью раскрывал Немирович-Данченко в «Цене жизни». Самойлов играл в ней Морского — брата самоубийцы, который, по его выражению, «изжил все, никогда не живши».

Немирович-Данченко уже раньше задавался вопросом о причинах самоубийств, захвативших, как эпидемия, 80‑е годы. И высказывался на этот счет с остротой публициста: «Отчего люди решаются на самоубийство? Оттого, что жизнь потеряла для них свою цену. Оттого, что, отчаявшись в тяжелой жизненной обстановке, они не находят в своей душе идеалов, которые подняли бы в их глазах смысл жизни и удержали бы их от самоистребления»[[103]](#endnote-104). Здесь уже намечалось понимание беды современного человека как отсутствия {66} «общей идеи». Не случайно критика впрямую связывала «Цену жизни» с чеховскими произведениями. В эпизодической роли Морского и прозвучала у Самойлова эта мысль о пугающей опустошенности жизни.

В пьесах Немировича-Данченко, выдержанных в традициях Островского, современная критика улавливала сходство и с драматургией Чехова. В них наряду с воспроизведением быта важную роль играло воссоздание настроений эпохи. Психология героев очерчивалась в значительной мере средствами глубинного подтекста.

Стремление драматурга обрисовать «ясный жизненный идеал» в реалистической манере совпадало с творческими интересами Самойлова больше, чем попытки Сумбатова-Южина красочно расписать его в тонах колоритной театральности. Да и глубина проникновения в образ оказывалась несоизмеримой. Должно быть, поэтому в пьесах Немировича-Данченко Самойлов всегда достигал более прочного и значительного успеха.

Наиболее крупной удачей артиста была выбранная им для бенефиса роль Андрея Калгуева (1898) в «Новом деле».

В авторской аннотации к списку действующих лиц Немирович-Данченко помечал за Андреем Калгуевым «одну особенность — взгляд глаз: точно они смотрят не перед собой, а внутрь». Драматург показывал своего героя человеком с тонкой, чуткой нервной организацией. И бесконечно одиноким. Только в музыке находит он для себя какое-то успокоение.

Обладатель большого капитала, он тяготится им, потому что все крутятся лишь вокруг его денег. Над ним хотят учинить опеку; к нему приставлен соглядатай. От него не скрыты внутренние побуждения донимающих его «заботой» людей. Не по словам, а по звукам, как он сам говорит, Андрей догадывается, «чего, собственно, хочет человеческая душа». Поэтому «черная меланхолия» овладевает им все больше и больше.

Он задыхается в этом мире денег. Для себя просит только пощады, немножко ласки, тепла. «Душу нараспашку, вот тогда всем будет хорошо», — провозглашает он свой идеал.

Исследователи литературного творчества Немировича-Данченко видят в Андрее Калгуеве «отщепенца от своего класса»[[104]](#endnote-105), «один из первых в русской литературе образов людей, “родившихся не на своей улице”»[[105]](#endnote-106). Но поскольку конфликт в пьесе движим не социальными причинами, хотя и строится на денежных интересах героев, то для столь определенных выводов, думается, нет оснований. Однако образ Андрея Калгуева несомненно является предвестником чеховских героев, тяготящихся жизнью, не приемлющих ее грязи и пошлости, тоскующих о счастье.

«Новое дело» было удостоено Грибоедовской премии, признано одной из лучших пьес начала 90‑х годов. В столичных театрах и на провинциальной сцене она ставилась очень часто.

{67} Самойлов играл Андрея Калгуева, у которого жизнь отбирает веру в себя и людей. Он страстно хочет, чтобы всем было хорошо. Но самому ему приходится страдать от окружающей лжи, холода, притворства. Он разгадывает тайные помыслы людей, но не ничтожность и мелочность их смущает Андрея. У него «сердце разрывается» от жалости к ним. Он даже в смехе людском постоянно слышит прорывающийся «среди всех звуков… один, минорный». И для него «он-то и есть настоящий, истинный». «Ну вот хоть убейте меня, — говорит он, — а до сих пор еще не слыхал настоящего счастливого смеха, понимаете? Полным мажорным аккордом». Его музыкальный слух особенно чуток к детонациям человеческой души.

Андрей согласен на все, чтобы только люди перестали фальшивить. Своему тестю он выделяет крупную сумму. Не хочет утруждать тещу прослушиванием его сочинений, поняв, что ее восторги талантом зятя тоже были вызваны желанием заполучить деньги. Жене он уже давно предоставил полное право распоряжаться его капиталом. Но люди не становятся от этого менее грубыми и жестокими. И когда жена цинично подтверждает, что все только и ждут его смерти, Андрей раздавлен окончательно.

Самойлов снова представил в Андрее Калгуеве своего героя — терпящего крах идеалиста. «Роль эта, — писал харьковский рецензент, — одна из лучших в репертуаре г. Самойлова: на ее исполнении особенно ярко сказались отличительные черты его таланта — глубина замысла, сообщающая цельность, законченность воспроизводимому образу, изящная тонкость игры и тот нервный подъем, при котором игра его производит такое обаятельное впечатление»[[106]](#endnote-107).

Незадолго до выступления в «Новом деле» Самойлов сыграл сходный тип в «Семье» В. Крылова и Адашева. Обстоятельства их жизни, во всяком случае, так совпадают, что на это нельзя не обратить внимания.

Как и Андрей Калгуев, Владимир Балахнин является владельцем большого капитала и чувствует на себе его бремя. Так же охотятся за его деньгами брат с женой. Так же стремятся они учредить над ним опеку. Так же осуществляется «досмотр» за его поведением, только еще более грубыми шпионскими средствами. Крылов рисует его таким же чужим и одиноким среди своих. Тот же мотив психической ненормальности, слабости здоровья фигурирует в характеристике персонажа. В списке действующих лиц Крылов характеризует Владимира Балахнина как «болезненную, нервную натуру». Но, в отличие от Андрея Калгуева, он получился скорее душевнобольным, чем больным душою.

Самойлов впервые сыграл Владимира Балахнина в свой бенефис в 1895 году. Актер всячески старался облагородить своего героя. Он смягчал его подозрительность, выдавая ее за инстинкт самообороны. Он скорее соглашался со слабохарактерностью этого человека, чем с маниакальностью. Харьковский рецензент писал, что {68} исполнитель «воспользовался с большим умением тем материалом, который дает роль; он изобразил слабохарактерного, несколько подозрительного человека, но безусловно честного, правдивого, с возвышенной душой и сердцем»[[107]](#endnote-108).

Но все-таки Владимир Балахнин оставался у Самойлова больным субъектом, издерганным, нервным, быстро переходящим от одного состояния к другому. Актеру одинаково удались и моменты полного упадка сил, и вспышки страсти к любимой девушке, и припадок яростного негодования, доводящий до безумия. И хотя его игра называется «сердечной и умной», хотя «он создал живой образ человека, возбуждающего к себе жалость и симпатии»[[108]](#endnote-109), неполноценность личности героя все же была ощутима.

Не случайно чуть позднее ростовский рецензент возмущался: «Как можно тратить свои силы на такой ничтожный, пустой материал, как можно считать свой труд ценным и важным, если он направлен на создание психически недоразвившегося маниака»[[109]](#endnote-110). А спустя еще несколько лет, когда Самойлов, по выражению критики, «уже специализировался на изображении нервных натур», роль Владимира казалась «как нельзя лучше подходящей к характеру дарования г. Самойлова». Более всего ему удавался теперь второй акт, где «артист с глубокой психологической правдой и с удивительным проникновением во все психологические детали передает муки души, терзаемой подозрениями и сомнениями»[[110]](#endnote-111).

Современная драматургия как будто нарочно уходила от изображения сильных и крупных личностей. «Уголовщина, адюльтер, психическая и нравственная извращенность… дали богатый сюжет для так называемых психологических драм, — делал вывод из наблюдений над текущим репертуаром русского театра виленский критик. — Публика, особенно в столицах, принимала с распростертыми объятиями новонародившееся детище, получившее вскоре все права гражданства»[[111]](#endnote-112).

Самойлов начинает испытывать все большее влияние со стороны подобных произведений. Его герои уже не могут противостоять разрушающей силе времени. Конфликт с действительностью проникает внутрь, надламывая самую личность. Разлад с самим собой, неустойчивость психики, симптомы душевных болезней постепенно завладевают самойловскими персонажами. По-новому поворачивается тема актера, меняется его исполнительская манера.

Трудно провести четкий рубеж между периодом самойловских идеалистов и пришедшим ему на смену временем неврастенических ролей. И в раннем его творчестве можно найти зачатки последующего направления, и в позднем — отзвуки прежнего. Но преобладающее значение новых подходов, трактовок и принципов исполнения ролей наблюдается у Самойлова уже с последних лет XIX века. Десятилетний юбилей сценической деятельности как бы подводил итоги первому периоду его творчества.

# **{****69}** Часть втораяЮбилейный бенефис«Власть нервного дарования»Блуждающие огниЧеховские ролиГамлетВ императорском театре«Молодая Россия»Русский ОсвальдПоражение

## **{****70}** Юбилейный бенефис

30 января 1898 года Самойлов отмечал в Харькове десятилетие сценической деятельности. Он превосходно играл одну из любимых своих ролей — Незнамова. Но сам спектакль померк в сравнении с чествованием, устроенным актеру зрителями.

Среди бенефисных подарков, адресов и прочих подношений, красочно описанных на следующий день газетами, обращает на себя внимание маленький билетик, какие готовили обычно студенты «властителям дум». На нем напечатано в качестве обращения к артисту надсоновское стихотворение:

Буди уснувших в мгле глубокой,
Упавшим — руку подавай,
И слово истины высокой
В толпу, как луч живой, бросай.

И подпись: «От группы молодежи».

А через день в «Южном крае» появилась большая статья С. Яблоновского, в которой критик раскрыл характер дарования и творческую тему Самойлова.

«Что такое представляет собой талант г. Самойлова? Действительно ли это огромный, из ряда вон выходящий талант, по праву берущий такие восторги толпы, каких не вызывает игра настоящих корифеев искусства?

Нет, такого таланта у г. Самойлова нет; что он артист талантливый — это, конечно, не подлежит никакому сомнению, но успех г. Самойлова зависит не от *силы* и величины этого таланта, а от *характера* его. Я сейчас мог бы назвать не одного и не двух артистов, таланты которых крупнее, игра продуманнее, техника богаче, — и тем не менее я могу сказать a’priori, что ни один из них не будет так любим публикой, как любим г. Самойлов. Чтобы объяснить это явление, я напомню то, что говорил о Самойлове после его первого выхода в этом сезоне и от чего не могу отречься и теперь: г. Самойлов на сцене то же, что Надсон в литературе.

Вот пред вами великаны творческого слова, наши первоклассные поэты, давшие чудные, вечные образы; и вы любите эти образы, любите и авторов этих образов, но все-таки авторы эти до известной {71} степени для вас чужие люди. Но вот приходит Надсон и обращается к читателю простыми, бесхитростными словами:

Друг мой, брат мой, усталый страдающий брат, —
Кто б ты ни был, — не падай душой…

Тут нет ни поэтического образа, ни утонченной мелодии стиха, — нет ничего, говорящего о громадном, из ряду вон выходящем таланте, — но это стихотворение запало вам в душу, вы нашли в нем отголосок на свои невысказанные чувства, вы полюбили его, полюбили и поэта; поэт этот вам друг и брат.

То же и г. Самойлов: в его голосе звучит не много нот, этот голос беден и в смысле силы и смысле богатства оттенков, но в этом голосе вы слышите душу артиста, живую, восприимчивую, страдающую душу. Г. Самойлов — артист чрезвычайно субъективный, и в то время, когда, глядя других артистов, вы легко отделяете их самих от создаваемых ими образов, — в г. Самойлове вы этого сделать не можете: как личность Надсона неотделима для читателей от его гуманных, дышащих чистым христианством стихотворений, — так и личность г. Самойлова у зрителя нераздельно слита с теми симпатичными, благородными образами, которые он воспроизводит в громадном большинстве случаев»[[112]](#endnote-113).

Надсон выступил в литературе от имени поколения 80‑х годов, от имени тех, чьи надежды и ожидания развеялись в прах, чьи души наполнили скорбь и отчаяние. Его лирический герой, «томясь и страдая во мраке ненастья», сознавал себя «печальником людей». Он отчетливо понимал, что для него недосягаем «венец героев и пророков». Оставалось только испытывать «боль за идеал» и лить «слезы о свободе».

Надсоновский герой не отрекался от служения своему гражданскому призванию. Поэт считал себя наследником некрасовской музы. Но «муза печали» звучала у него громче «музы мести». Он уверял своего собеседника, читателя, друга, что «настанет пора и погибнет Ваал». А пока приходил к нему со словами душевного понимания и поддержки: «Я плачу с плачущим, со страждущим страдаю, и утомленному я руку подаю».

Поэзия Надсона не имела ничего общего с «тоскующей лирой» широко известного в то время автора салонных романсов — Д. М. Ратгауза, для которого люди — лишь «мира печального гости минутные».

Поэт ясно сознавал, что для художника его эпохи «печальный терн», быть может, «прочней, чем лавр героя». В этом терновом венце он и прошел весь свой недолгий путь.

В предисловии к собранию надсоновских дневников и писем поэт П. Ф. Якубович точно выразил главное в творчестве поэта: «Он сумел задеть центральный нерв общественной психики своего времени»[[113]](#endnote-114).

{72} Стихотворение «Друг мой…» положило начало огромной популярности поэта. Со смертью Надсона его стихи получили еще большее распространение. В 90‑е годы его имя для многих стало символом эпохи. Надгробный памятник Надсону Россия заказала лучшему своему скульптору Антокольскому. И когда в 1892 году он был установлен на могиле поэта, печать всей страны отметила это событие. Бесконечно переиздавались сборники его стихов. Их знали наизусть с гимназического возраста. Юрьев свидетельствует, что Надсон был «одним из самых ярких, самых общедоступных выразителей настроений 90‑х годов»[[114]](#endnote-115).

Яблоновский не случайно сопоставляет имена Надсона и Самойлова. Образами, созданными в эту пору, Самойлов утверждал в человеке стойкость души, прочность его внутреннего мира, верность своим нравственным принципам. Этот героизм не был действенно активным. Но героям Самойлова, как и людям его эпохи, необходимо было обладать огромной силой воли и подлинным мужеством, чтобы остаться несломленным в условиях социального и идейного кризиса.

Вся духовная энергия актера сосредоточилась в отстаивании своих героев перед растлевающей человека действительностью. Цельность характера давалась им ценою трагической судьбы. Невозместимой утратой отзывалась их гибель в сознании зрителей. Скорбным защитником человеческой личности представал перед ними актер.

Интимность общения с аудиторией, сентиментально-романтический стиль Надсона были очень близки Самойлову. Искренность и задушевность составляли сердцевину его дарования. Самойлов часто повторял слова, ставшие как бы девизом его творчества: «Когда нельзя всю душу в душу перелить, зачем ее в словах дробить и тратить». Кроме того, сценические герои Самойлова, как и поэтические образы Надсона, вдохновлялись «вековой красотой молодости, ее тревог и стремлений к идеалу».

Как у Надсона «диссонанс мученья врывается в гармонию стиха», так и у Самойлова проникает он в душу героя. По-надсоновски мучаясь сознанием собственного бессилия и чувством обреченности, самойловский герой хранит духовное целомудрие, цельность.

Современники видели в поэте «певца тревоги юных сил». В унисон вторил ему Самойлов.

Горький считал, что «конец 80‑х и начало 90‑х годов можно назвать годами оправдания бессилия и утешения обреченных на гибель». «Лозунг времени, — писал он, — был оформлен такими словами: “Наше время не время великих задач”, — “не герои” красноречиво доказывали друг другу правильность этого лозунга и утешались стишками: “Друг мой, брат мой…”»[[115]](#endnote-116).

Прежде всего следует возразить, что не утешением, во *состраданием* были проникнуты эти стихи. Они будили тревогу, а не успокаивали — отчаянию противопоставляли надежду. Ни Надсон, ни {73} Гаршин не были певцами бессилия и обреченности. Так же как Чехов не был «певцом сумерек». Они писали об этом состоянии общества как о трагедии, а не поэтизировали его. Да, Надсон говорил, обращаясь к родине:

Мы только голос твой, и если ты больна —
И наша песнь больна!.. В ней вопль твоих страданий,
Виденья твоего болезненного сна,
Кровь тяжких ран твоих, тоска твоих желаний.

Но какие бы стороны действительности ни описывали Надсон, Гаршин или Чехов, как бы ни были мрачны их собственные настроения, они умели выразить, говоря словами Толстого, «нравственное отношение» к изображаемому.

… Критический пафос уступил место поискам идеала. Защита человека получила перевес над обличением жизненных условий.

Дорошевич писал:

«Защитительное было время…

Защитительным был суд, защитительной была литература, был театр.

В суде любили защитников, литература была сплошь защитой младшего брата, его защитой занималась живопись в картинах передвижников, — и ото всех, от судьи, писателя, художника, актера, то время требовало:

— Ты найди мне что-нибудь хорошее в человеке и оправдай его!

Тогда аплодировали оправдательным приговорам»[[116]](#endnote-117).

Самойлов отстаивал и защищал своих героев всем сердцем. Он не просто любил их. Они были частицей его самого, его лирическим голосом, почти автопортретом.

Слитность Самойлова с героем, постоянно отмечавшаяся критикой, также выражала характерные черты искусства нового времени. В литературе герой часто становился авторским двойником. «В сущности, у Гаршина, — писал рецензент “Отечественных записок”, — только один герой, в разных только лицах, с разными индивидуальными отличиями»[[117]](#endnote-118). Чеховское «я» более глубоко запрятано. Но, право же, мало кого из русских писателей можно так живо увидеть в их произведениях, как Чехова.

Театру, где актер является не только инструментом, но и материалом творчества, свойственно выявлять личность художника. Особенно это относится к актерам романтической школы. Мочалов, по выражению Ап. Григорьева, всегда «играл собственную душу». Иванову-Козельскому «ставили чуть ли не в преступление его действительно очень заметную субъективность при изображении ролей, т. е. что он многие роли освещал не всегда согласно с духом ее, а сообразно со вкусом и настроением своей собственной личности»[[118]](#endnote-119).

Станиславский, для которого характерность в актере была очень важна, оставил тонкое наблюдение над ермоловским творчеством. {74} «Роли, созданные Ермоловой, — писал он, — живут в памяти самостоятельной жизнью, несмотря на то, что все они сотворены из одного и того же органического материала, из ее цельной духовной личности.

В противоположность ей, другие артистки ее типа оставляли в памяти лишь воспоминание об их собственной личности, а не о ролях, которые все похожи друг на друга и на них самих»[[119]](#endnote-120).

Самойлов умел подмечать живые, неповторимые черточки действующих лиц, даже сходные образы индивидуализировал и придавал им самостоятельную окраску. Актер, разумеется, никогда не перевоплощался до полного забвения самого себя. Он сживался с ролью, не растворяясь в ней, но и не нарушая ее суверенитета. Его сценическая индивидуальность, его исполнительская манера безусловно накладывали отпечаток на воспроизводимые им характеры. Кугель находил, что у Самойлова «освещение, колорит всех ролей один и тот же»[[120]](#endnote-121).

Но важнее было другое — у Самойлова содержание его человеческой личности проявлялось на сцене очень активно. Это было в русле романтической традиции. Но еще в большей мере это шло от современных веяний в искусстве, где лирика забрала широкие полномочия.

## «Власть нервного дарования»

Амплуа неврастеника возникло последним в системе разграничений актеров старого театра. Его зарождение можно датировать довольно точно — концом 80‑х – началом 90‑х годов прошлого века. Именно тогда стал входить в обиход критики для обозначения «болезни наших дней и характеристической особенности “fin de sicle”» самый термин — «неурастения» — «нейрастения» — «неврастения».

Слово «неврастеник», как новая категория актерского творчества, получило очень широкий смысл. Оно вбирало и представление о жизненном типе, воплощенном актером, и отличительные свойства его исполнительской манеры, выступая подчас общей характеристикой новых принципов художественного осмысления действительности. Отдельные черты нового амплуа оказывались применимы к творчеству очень многих актеров.

Так, Ф. П. Горева уже после его смерти попытались объявить родоначальником «неврастеников» на русской сцене на том основании, что его актерская природа была импульсивной, игра порывисто-неуравновешенной и образы светились неровным, мерцающим огнем то вспыхивающих, то угасающих чувств. При этом совершенно опускалось, что герои Горева по внутренним своим данным не имели ничего общего с неврастенической психологией современных типов и стояли довольно далеко от «проблем века».

{75} Впадая в другую крайность, критики готовы были распространить определение «неврастеника» на всех актеров, несущих на себе современный репертуар, играющих в нем слабых, безвольных и больных героев. Затруднительно это было сделать в отношении, скажем, Р. Б. Аполлонского, чье искусство, размеренное, спокойное, отдавало холодностью, вопреки той нервной напряженности, которой были заряжены персонажи. Тут приходилось говорить лишь о «маске неврастеника», как выразился однажды Ю. Беляев о его исполнительской манере.

Когда же актер умел органично передать внутренние противоречия «больной», «надорванной» души, то его безоговорочно зачисляли в разряд неврастеников. Сюда попал и В. И. Качалов, несмотря на сугубо гармонический склад его дарования. Всюду, где беспокойно бился пульс современной жизни, готовы были видеть неврастеническую стихию творчества. Кугелю по этой причине создателем амплуа неврастеника казался Художественный театр.

При объединении в одну рубрику таких разных художников, как Горев, Аполлонский, Качалов, существо нового амплуа окончательно утрачивало всякую конкретность.

В дальнейшем амплуа неврастеника выявило себя как будто отчетливее: оно стало синонимом психопатологии на сцене. Но это было уже его вырождением, скомпрометировавшим явление в целом. В связи с этим даже такой выдающийся художник, как Орленев, — классический пример актера-неврастеника — вынуждает исследователей отыскивать для него оправдательные оговорки или, что проще, ставить под сомнение, даже вообще отрицать его принадлежность к «пресловутому» амплуа.

Гораздо плодотворнее разобраться в социально-исторической и эстетической сущности последнего театрального амплуа. Закономерность его возникновения была признана современниками и имела основанием как общественно-психологическую почву, так и генеалогические корни в искусстве.

Г. А. Бялый в своих работах о Гаршине и Надсоне отлично показал, в каком «своеобразном историческом перевоплощении» возникали в творчестве этих художников «давно знакомые черты сознания лишних людей». «Сомнения и жалобы на судьбу, — пишет Бялый о лирическом герое надсоновской поэзии, — негодование при виде господствующего зла и сознание собственного бессилия, жажда борьбы и неумение бороться, личные неудачи и чувство обреченности целого поколения… выступили как характерная особенность новой эпохи». «Этот же образ, — продолжает исследователь, — создавал и В. М. Гаршин в своих рассказах»[[121]](#endnote-122).

Оба художника и творчеством, и личной судьбой предсказали дальнейший путь своих героев. В письме 1885 года Надсон писал своему товарищу: «А знаете что: ведь вы, наверное, пытаетесь чем-нибудь объяснить эту одолевшую хандру, — службой, что ли, или {76} другими неудачами. Не объясняйте ее ничем, иначе вы ошибетесь; это — просто в воздухе и в эпохе, и будет все хуже и хуже… Это не беспричинная розовая печаль неудовлетворенной и — простите слово — любострастной юности; нет, это тот невроз, которым мы расплачиваемся и за грехи прошлого и за наше настоящее развитие. По-моему, близок день, когда нервы сделаются пятой стихией, — главной и основной мировой силой»[[122]](#endnote-123).

Самоубийство Гаршина заставило современников реально прочувствовать ту крайнюю степень отчаяния, когда оно превращается в тяжелую душевную болезнь. В статье «Смерть Гаршина» Г. И. Успенский, ссылаясь на научные авторитеты, определяет эту болезнь как «паралич воли». Такого рода нарушения жизнедеятельности нервной системы человека были порождены, доказывает Успенский, всем строем современной жизни. «Изо дня в день, — пишет он о Гаршине, — из месяца в месяц, из года в год и целые годы, и целые десятки лет, каждое мгновение, остановившаяся в своем течении жизнь била по тем же самым ранам и язвам, какие давно уже наложила та же жизнь на мысль и сердце. Один и тот же “слух” — и всегда мрачный и тревожный; один и тот же удар по одному и тому же месту, и непременно притом больному, и непременно по такому месту, которому надобно “зажить”, поправиться, отдохнуть от страдания; удар по сердцу, которое просит доброго ощущения, удар по мысли, жаждущей права жить, удар по совести, которая хочет ощущать себя. Десятками лет идет какое-то беспрерывное, непрестанное, неумолимо-настойчивое отталкивание человека от малейшей попытки “постудить”»[[123]](#endnote-124).

Из глубокого понимания участи своего поколения складывался особый гаршинский талант — «человеческий», как определяет его Чехов, — который «обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще».

Юрьев непосредственно связывает появление амплуа «неврастеника» с духом времени и его выразителем Надсоном, оказавшим особое влияние на сознание людей 90‑х годов. Тогда амплуа неврастеника и обрело права гражданства на театре.

Собственно говоря, с точки зрения амплуа оно давало еще недостаточно четкую характеристику актера. Оно служило скорее определением идейно-стилистической направленности его творчества. Антрепренеры искали героев-неврастеников, любовников-неврастеников и даже неврастеников-резонеров. То есть старые амплуа дополнялись еще одним, новым и получали в совокупности новое художественное значение.

Юрьев отказывал искусству актеров этого типа в трагедийности. Он считал его недостаточно «мощным». Но в творчестве актеров-неврастеников складывалось новое понимание трагического как непрерывной и неизбывной *боли за человека*. На настроениях интеллигенции 90‑х годов сказывалось наследие пессимистических идей {77} восьмидесятников. Но так же, как пессимизм стал формой выражения протеста интеллигента-народника против существующего строя, так и невроз человека безвременья означал отчаянную попытку сопротивления его гнету. Актер-неврастеник призван был воплотить в своем творчестве трагическую фигуру 90‑х годов — во многом пассивную, страдательную, но самой своей судьбой бросающую обвинение обществу.

Весьма характерно, что реакционная пресса, прежде активно боровшаяся с проявлением пессимистических идей в искусстве, с еще большей энергией стремилась дискредитировать «больного героя века». Его положение вообще оказалось крайне уязвимым. За ним уже не стояли общественно-перспективные силы. Но он сохранил в себе те высокие гуманистические идеи, воплотить которые уже не мог, а передать их было еще некому. В реальной исторической ситуации он оказался какой-то остраненной личностью, которой приходилось выдерживать как издевательские насмешки торжествующих свою силу «правых», так и несправедливое, резкое отношение к себе со стороны «левых». Герою 90‑х годов не раз довелось слышать не только презрительные выпады «Нового времени», но и гневную отповедь Горького.

Неврастения вошла в моду. Новая болезнь с расплывчатыми симптомами «показалась интересной, немножко даже пикантной, а потому ее сделали предметом рисовки и кокетства» — так расценивали ее в прессе уже к началу 90‑х годов. «На нее стали жаловаться всюду, где можно, — продолжал тот же автор, — и все, кто желает интересничать томным видом, опущенными ресницами и полуоткрытым ртом. Неуверенная походка, блуждающий взгляд, таинственные сдержанные вздохи и кокетливая полурасслабленность — вот что такое неврастения. Изящная салонная болезнь, прикрывающая грехи и предосудительное поведение!»[[124]](#endnote-125)

Не отставали от увлечения модной позой и на сцене. Нередко в спекулятивных целях. Театральный фельетонист В. М. Дорошевич остроумно пародировал «фурорный» успех быстро расплодившихся актеров нового амплуа:

«— Иван Иванович, приготовьтесь, скоро ваш выход!

У Ивана Ивановича начинает дергаться половина лица.

У Ивана Ивановича начинается Виттов пляс.

— Я… Я., я., готов!

И в антракте к нему бегут знакомые.

— Поздравляю!

— Колоссальное впечатление!

— Удивительно нервно!

— Ах, какой вы неврастеник! Рецензент отмечает на манжетах:

— Успех колоссальный: после второго акта у трети театра началась Виттова пляска.

{78} Театральные хроникеры бегут:

— Сколько истерик? Сколько истерик?

Правда, что одного господина вынули в гардеробе из петли. Хотел повеситься на вешалке! “Знатоки” изумляются:

— Какая сила! Какая сила!

— Какая сила в изображении полного бессилия!»[[125]](#endnote-126)

Репертуарные пьесы рубежа XIX – XX веков, написанные в расчете на актеров-неврастеников, подавляют банальностью сюжетных схем, однообразием идей и характеров, узостью авторского мышления и откровенным мелодраматизмом. Однако это не дает оснований зачеркнуть работы крупнейших актеров, вызывавших истинное потрясение зрительного зала даже в подобного рода произведениях.

К таким актерам еще в 1880‑х годах принадлежал — и был среди них, пожалуй, наиболее крупной величиной — Иванов-Козельский. Предтеча нового амплуа, он предвосхитил многие свойства неврастенической игры, заслужив в ретроспективной оценке поминание (без оттенка упрека) как «великий мастер на изображение психозов». Значение актера заключалось, разумеется, не в искусной передаче нервного возбуждения, граничащего с истерией. Герой Козельского был обычным, рядовым человеком своей эпохи, быть может только острее других переживавшим ее кризис.

Последователи актера в 1890‑е годы наделила образ современного человека ощущением конца, вырождения и упадка. Но одновременно их не покидала вера в жизнь, жажда жизни, наконец, инстинкт жизни, заставляющий осознать современность как трагическую паузу, выпавшую на долю их поколения. Находясь «меж гробом, полным праха, и колыбелию пустой», как писал поэт Н. Минский, он, этот «негероичный герой больного века», мучился сознанием своей «промежуточности» в истории, сам более всего страдая от собственного безволия.

Новый жизненный тип требовал для воплощения иного отношения со стороны актера, иных способов игры. Главным, определяющим началом стало исповедничество, личностное, индивидуальное выражение художником своих связей с современностью. Классический образец новой системы художественного мышления представлен в творчестве П. Н. Орленева. Его искусство обрело значение самостоятельного исполнительского метода, предполагающего не столько перевоплощение, сколько вчувствование (по терминологии психологии искусства XX века). Этот метод имел, даже наряду с великой школой МХТ, свои достоинства, обогащавшие возможности актерского творчества.

В этом направлении вели свои поиски В. Ф. Комиссаржевская в России, Э. Дузе, Й. Кайнц, А. Моисси в западноевропейском театре. Развиваясь в границах близких жизненных проблем и эстетических запросов зрителей, их искусство выявило глубокое родство художественных {79} принципов. Эти актеры выступили духовниками эпохи, сами одновременно исповедуясь перед современниками со сцены. Крайняя напряженность интеллектуальной и эмоциональной жизни человека на рубеже веков нашла отображение в углубленном психологизме их творчества. Сходная цель в искусстве — встревожить дремлющие души людей — требовала полной самоотдачи, предельной искренности и простоты сценического поведения.

Для амплуа неврастеника эти принципы стали определяющими. Неудовлетворенность человека своим существованием, в крайнем выражении перераставшая в неврастению, выступала главным содержанием творчества. Актеры-исповедники выдвинулись на рубеже веков в первые ряды художников театра.

Самойловские юноши — романтики и идеалисты — с трудом выдерживали непрекращающийся натиск жизненных обстоятельств. Устойчивость их внутреннего мира подвергалась все большим испытаниям. Конфликт с окружающей действительностью постепенно завладевал душой, наполняя ее незнакомыми прежде противоречиями.

Ранее актер возлагал все свои надежды на нерушимость духовного мира человека, подвижнически отстаивал свою позицию: его герои бессильны и обречены — но слава их душевной красоте, честности, незапятнанной чистоте!

Теперь над ними нависло ощущение внутреннего разлада. Охваченные беспокойством, они с ужасом замечали, как нарастают в них сомнения, колебания, мучительная раздвоенность. Духовная гармония рушилась, цельность характера утрачивалась.

Драматический конфликт перемещался из сферы столкновений героя с внешним миром в область его психологии.

Самойлов сразу почувствовал все тяготы и опасность душевной смуты, поселившейся в человеке. Но одновременно он расценивал эту болезнь как крестный путь интеллигенции своего поколения.

Еще в 1897 году театральный критик И. М. Хейфец заметил, что Самойлов может быть «незаменимым исполнителем ролей надломленных людей, живущих больше нервами, чем головой, находящихся больше во власти настроения, чем мыслей и рассуждений»[[126]](#endnote-127). К таким импрессионистически схваченным образам современников тянуло самого актера. При этом ему немало довелось играть в пьесах, где болезненная надорванность души подменялась нравственной и психической извращенностью героев.

Таким был Пальцев (1897) в «Изломанных людях» Вл. Александрова. Автор наделил характер героя таким обилием причуд и странностей, что они не могли не только совместиться, но попросту уместиться в одном человеке. Погоня за психологической усложненностью образа завершилась полной художественной несостоятельностью или, говоря проще, неразберихой. Естественно, что старания Самойлова сделать живое лицо из такого персонажа оказались тщетными.

{80} Еще больший простор для упражнений в области изощренного психологизма давал мотив психической ненормальности. Полупомешанные кандидаты желтого дома претендовали на признание их равными по глубине и сложности типам Достоевского. В таких пьесах, как «Новое дело», «Семья», где на «недомогание» героев указывается полунамеком или неопределенно, Самойлов, с большим или меньшим успехом, приглушал черты их неполноценности. Однако справиться с ролью, существо которой составляла ярко выраженная душевная аномалия, было не по силам. В сценической переделке романа Д. Голицина-Муравлина «Баба» Самойлов играл помещика Гремухина. Жалкий полуидиот, спившийся до полной потери человеческого облика, «он может не только впасть, как это показано в пьесе, в беспросветный, нравственный маразм, — писал ростовский критик, — а совершить, кроме того, целый ряд ужаснейших преступлений». И делал справедливый вывод: «Убрать Гремухина из общества, учредить за ним медицинский надзор — вот что следовало бы сделать, а не оставлять на свободе в продолжении пяти актов творить всяческие безобразия»[[127]](#endnote-128).

Подобные роли в репертуаре актера не задерживались, но все же отнимали немало сил. При всей тщательности и старательности работы над ними, за что даже критика пеняла актеру, результаты сводились к нулю.

Другое дело, когда персонаж представал не душевнобольным, а с больной душою. Тут актер всецело отдавал ему свои симпатии, стремясь показать процесс перерождения своего героя. Ладогин (1896) в «Симфонии» М. Чайковского в первых актах представал типичнейшим самойловским идеалистом. Талантливый, одержимый творчеством композитор, он был наивен, чист, скромен. Его чувство к Елене Протич вмещало страсть, благоговение и застенчивость первой влюбленности. Обманувшись в любви, Ладогин не угасал, однако, в скорбном отчаянии. Им завладевала безумная, слепая ревность, перераставшая в ненависть, презрение и почти в физическое отвращение к жене. Нанесенная ему рана столь глубока, заставляет так страдать, что не дает места ни рассудку, ни справедливости, спутывает чувства, мысли и отношения в такой гордиев узел, который можно только разрубить, не щадя ничего и никого.

Актер никогда еще в прежних ролях так не акцентировал внимания на этом гордиевом узле противоречий, на моменте трагического слома. Похожие мотивы оставались в тени, не разрабатывались им ни в классических, ни в современных ролях. Здесь же к ним стягивались все нити внутреннего развития характера. Ладогин был одним из ранних подступов Самойлова к образам неврастеников.

В дальнейшем Самойлов, уже «специализировавшись на изображении нервных натур», как бы «застревал» на начальной характеристике героя, словно бы все еще сомневаясь в неизбежности перелома; он хотел подробнее рассказать зрителям о его изначальной {81} сущности, бросив тем самым обществу обвинение за постигшую его беду.

В 1900 году Самойлов сыграл князя Мышкина в инсценировке «Идиота».

Достоевский в художественной жизни России на рубеже веков занял, как известно, одно из центральных мест. Трагическое мироощущение, внимание писателя к кризисному состоянию человеческой души, напряженный драматизм его произведений привлекли исключительный интерес со стороны театра. Причем в первую очередь художников нового направления, к которому принадлежал Самойлов.

Нравственная чистота, непосредственность душевных движений самойловского Мышкина наполняли зрителей духом высокого идеализма. Болезненность князя, как свидетельствует рецензент, проявлялась «лишь в некоторой робости его, чрезмерной наивности и бесконечной кротости»[[128]](#endnote-129). Опасность таилась не в ней, а в непрочности, хрупкости его души.

Сколько горя испытывал самойловский Мышкин, видя, как извращены естественные чувства людей. Какие страдания претерпел, впитывая боль каждого и мучительно сознавая бессилие помочь им. В поисках выхода он сам терял душевное равновесие и, готовясь к венцу с Настасьей Филипповной, уже предчувствовал неминуемую катастрофу.

Пережитые потрясения превращали Мышкина в идиота. «В последнем действии, — описывает премьерный спектакль харьковский критик, — он является уже слабым физически, дрожащим, говорящим сбивчиво и бессвязно; последний же монолог — какой-то бред сумасшедшего — он произносит уже совсем бессознательно в каком-то экстазе». Но и здесь, как напоминание о прежнем Мышкине, звучали заключительные слова пьесы: «Жалеть надо! Всех надо жалеть!» — требовательный призыв к человечности. По тону эти слова напоминали знаменитую реплику Сони в «Дяде Ване»: «Надо быть милосердным, папа!»

Князя Мышкина Самойлов сыграл на исходе своего последнего сезона в провинции. На александринской сцене, куда он переходил, роль была занята двумя исполнителями — Аполлонским и Ходотовым. Самойлову не довелось ее больше играть. Но отзывы харьковской театральной критики свидетельствуют, что это была одна из лучших работ актера. В «Идиоте» он соперничал с общепризнанным успехом Ходотова. «Роль князя Мышкина, — писал об александринском гастролере постоянный рецензент “Южного края”, — проведена была г. Ходотовым положительно хорошо и, если бы не столь свежая память о г. Самойлове, загипнотизировавшем, как известно, нашу публику, г. Ходотов имел бы еще и больший успех»[[129]](#endnote-130).

Вероятно, «помеха» в лице Ходотова была не главной причиной расставания Самойлова с Мышкиным. Он все более отдавался сугубо {82} неврастеническим ролям. Ему все ближе становился надрыв, метания и все меньше удавались наивные, цельные натуры.

Его «субъективизм» стал лирически еще более проникновенным. Тонкость духовной организации его героев, выражавшаяся прежде в их чуткой восприимчивости, трепетности чувств, теперь стала проявляться через повышенную импульсивность, обостренное проживание каждой минуты сценического существования. Магнетизм самойловского творчества стали определять как «власть нервного дарования».

## Блуждающие огни

Полноты счастья никогда не довелось испытать самойловским героям. Они знали юность — возвышенную, чистую. Но не радостным предвкушением, а тайной тревогой были проникнуты самые светлые их мечты. Едва столкнувшись с действительностью, они переживали горькое разочарование. Логикой самой жизни им суждено было пополнить ряды благородных неудачников, лишних людей, безвинных страдальцев. Но только успевали они сделать первые шаги, как разверзнувшаяся бездна поглощала их. Роль как бы «сворачивалась» Самойловым и, даже если в ней еще был материал перипетий, неудержимо устремлялась к неизбежному финалу.

Еще мучительнее стало переживать вместе с Самойловым страдания его героев, когда актер начал подробно прослеживать их внутреннее состояние с момента кризиса до рокового конца. Одной из лучших и наиболее характерной ролью этого плана был Незнакомец (1899) в одноактном этюде «Красный цветок», написанном И. Л. Щегловым по мотивам знаменитого рассказа В. М. Гаршина. В инсценировке герой был показан уже миновавшим свой юношеский этап. Столкнувшись с миром, Незнакомец увидел в нем торжество темных сил. Мечта об искоренении зла превратилась в навязчивую идею, исступленная жажда добра изнурила сердце и разум.

Психопатологические подробности роли в рассказе Гаршина даны были, по свидетельству врачей-психиатров, с поражающей верностью. Увлечение ими представляло для исполнителей опасность, грозило идейным снижением образа. Не избежал этого Орленев, сыгравший Незнакомца гибнущим в душевных судорогах безумцем. Самойлов последовательнее шел за Гаршиным, выразившим болезнью героя трагическое состояние духа своего современника.

Артист не скрывал в своем герое признаков безумия. Но самое помешательство его, этого «Гамлета сердца», как был назван гаршинский Незнакомец «Русской мыслью», он рисовал в соответствии с авторской идеей, как «благородное безумие великой совести»[[130]](#endnote-131).

Самойлова даже упрекали в том, что сумасшествие его Незнакомца слишком несомненно, что его взор, чаще устремленный в пространство, {83} нежели обращенный к собеседнице, слишком откровенно выдает героя. Но никто не мог сказать, что думы, глубоко запавшие в душу Незнакомца, превращаются благодаря этому лишь в бред параноика. Напротив, критика выражала уверенность, что зрители «увидят в психически больном, но здраво рассуждающем и измучившемся человеке — каким играл его Самойлов — много понятного, близкого и дорогого»[[131]](#endnote-132).

В больной фантазии героя все зло мира олицетворялось в красном цветке. Сорвать, уничтожить его считает он своим призванием. Бесшумно, незаметно появлялся Незнакомец на сцене. Его завораживала грустная мелодия Шопена, и он застывал в дверях с безумными глазами, с восторженно-страдающим выражением лица.

Незнакомец казался спокойным, кротким, но измученным и несчастным человеком. В его словах, надтреснутом голосе, отрывочных интонациях чувствовалась неутихающая боль. Правда, он словно притерпелся к ней. Страдания заглушались его восторженной мечтой о том времени, когда «воцарится свобода и настанет настоящая прочная весна». Но эта «мечтательность страдающего сердца» моментами прерывалась «трагическими вспышками больного духа». Тихая скорбь сменялась острым отчаянием. «Тонкая мимика лица артиста, — писал критик, — постоянно отражает внутреннюю душевную муку, и, глядя на игру г. Самойлова, все время ощущаешь леденящее чувство ужаса и находишься в ожидании, что вот‑вот разразится катастрофа»[[132]](#endnote-133).

В щегловской переделке Незнакомец появлялся на сцене с уже сорванным цветком, красующимся в петлице как знак его победы. По Гаршину, сознание выполненного долга служило кульминацией образа. В парафразе Щеглова оно выступало исходным моментом драмы. При всем трагизме гаршинская развязка оставалась гимном жертвенному героизму Незнакомца. В щегловском варианте он должен был сам убедиться в иллюзорности одержанной победы.

Самойлов, сохранив душевный строй гаршинского персонажа, как бы продлевал его судьбу в современность. Актер на протяжении всего этюда держал Незнакомца на грани катастрофы. И высшего напряжения переживания героя достигали в сцене окончательного прозрения и безумия.

Ободренный сочувствием молодой женщины, вдохновленный подвигом избавления человечества от зла, торжествующе произносил самойловский Незнакомец стихи Полонского:

Настало царствие небесное, — светло,
Просторно… — на земле нет ни одной столицы, —
Тиранов также нет, — и все как сон прошло:
Рабы, оковы и темницы.

Он был в опьянении, в экстазе, казалось, просветлившем его разум. Но, обернувшись, он видел стоящих за спиной санитаров, {84} приготовленную для него смирительную рубашку и напротив распахнутых дверей докторской квартиры — решетки сумасшедшего дома. «Рабы, оковы и темницы» подстерегли его вновь.

Потрясение вызывало у Незнакомца бурный припадок, в котором уже трудно было отличить отчаянное желание свободы от буйства помешанного. Его духовные и физические силы не выдерживали. В обмороке падал он на руки санитаров. Медленно опускался занавес. Долгая тишина в зале напоминала минуту прощания.

Незнакомец был сыгран Самойловым «прекрасно», «бесподобно» — такими восторженными оценками награждала исполнителя критика. Актер «превзошел всякие ожидания», писали харьковские газеты; «превзошел себя» — вторили им в Петербурге. Созданный Самойловым образ оставляет «неотразимое», «потрясающее», «неизгладимое» впечатление — сходились все.

Эта небольшая роль оказалась очень значительной в творчестве Самойлова. Он играл ее в провинции, в Александринском театре, у Комиссаржевской. На долгие годы сохранилась она и в последующем гастрольном репертуаре актера. Незнакомец был одним из наиболее совершенных его сценических созданий. Играя в «Красном цветке», по выражению Ю. Беляева, «страдальчески-проникновенно», Самойлов наиболее ярко представал в амплуа неврастеника. В 1902 году, основываясь на анализе именно этой роли, критик В. Иванов заявлял: «Среди всех русских актеров, не исключая и пресловутого специалиста по неврастении на сцене г‑на Орленева, я не знаю соперника г‑ну Самойлову в этом отношении»[[133]](#endnote-134). Это признавали многие.

Играя Незнакомца, артист добивался теснейшего духовного контакта с залом. И критика отмечала, что публика страдает его страданиями, плачет его слезами, мучится его муками. От душевного расположения и сочувствия к его отрокам-юношам зрители приходили к духовной близости и взаимопониманию с его нынешними героями. В общении с искусством Самойлова они лучше понимали себя, острее чувствовали время. Вместе с ним испытывали несчастья его героев и вдохновлялись их мечтой о свободе.

Трагедия безысходности, которую переживало поколение, имела объективные причины. Одинокая личность была действительно бессильной «уничтожить мировое зло». Сознание этого порождало депрессию, влекущую за собой самоубийства, психические заболевания. Этих людей трудно было, однако, обвинить в слабости духа. В радикальной публицистике 80 – 90‑х годов самоубийство рассматривалось как протест, как вызов обществу. Расстройство психики как явление общественной жизни тоже стало предметом художественного анализа. Здесь достаточно сослаться хотя бы на «Очерки русской жизни» Н. Шелгунова или на такие шедевры русской новеллистики, как «Красный цветок» Гаршина, «Палата № 6» Чехова, «Заячий ремиз» Лескова.

{85} Самой большой бедой для человека больного времени было отсутствие «общей идеи», что гениально показал Чехов. Это лишало внутреннего стержня, делало характер неустойчивым, слабым. Намерения и поступки часто приходили в противоречие. Разлад с самим собой истощал силы. И как возмездие — настигало безволие. Объективные причины и личная вина дополняли друг друга.

При всей возвышенности нравственных принципов самойловские герои не могли миновать кризиса в своем духовном развитии. Эта тема прозвучала у актера в роли Макса Холмина (1892) из старой драмы Л. Н. Антропова «Блуждающие огни».

Четверть века спустя после ее появления критика справедливо подытоживала: «Имя Холмина, слабого волей, идущего туда, куда его влекут минутные порывы, то жажда обновления, то вспышка страсти, чуть не стало нарицательным»[[134]](#endnote-135). Критик заблуждался: оно не могло стать нарицательным, потому что созданный драматургом тип не был поднят им до степени социального и художественного обобщения. Но оно выразило очень существенный психологический мотив неприкаянности и беспомощности людей, чья воля придавлена безвыходными условиями существования.

На рубеже веков подобные типы и настроения имели, пожалуй, еще большую актуальность, чем в период создания пьесы, датированной 1873 годом. Не случайно критики нередко ошибались, считая ее написанной недавно. Недаром после первой публикации наибольшее количество изданий «Блуждающих огней» падает на это время.

Пьеса Антропова была не просто репертуарной. К ней тянулись крупнейшие русские актеры. Интересные образы были созданы Федотовой и Савиной в роли Лидии, чье женское достоинство служило постоянным упреком обманувшему ее Холмину. Мужество и терпение Лелечки, жены Макса, подчеркивалось в этой роли Ермоловой и Комиссаржевской. И антагонист героя Диковский имел на русской сцене прекрасных исполнителей — Киселевского, Писарева, Бравича. Но в центре спектакля, как ведущий в оркестре главную тему инструмент, всегда оказывался Холмин. Горев, Ленский, Давыдов, Иванов-Козельский не только выдвигали его на первый план, но и выражали собственное понимание героя современности.

Порой мораль пьесы толковалась крайне узко: «И нет, по-видимому, исхода для тех, кто отравлен ядом праздной и пошлой жизни — надо уж тут гнуть свою линию до конца, надо спешить поскорее умертвить в себе всякий намек на неудовлетворенность, на стремление куда-то ввысь и жажду личного счастья — иначе грозит та же участь, какая постигла Макса Холмина, не рассчитавшего своих надломленных сил и попробовавшего сжечь те кумиры, которым раньше поклонялся»[[135]](#endnote-136). Критик, видимо, впрямую доверился призыву Холмина: «Не изменяйте вере вашей и отцов ваших, помните, что наслаждение — одна цель жизни и другой быть не должно» — {86} и не заметил горечи, с какой сказаны эти слова. Не заметил, что замысел актера был совсем иным.

С самого начала самойловский Холмин оказывался значительно более сложной и богатой натурой. В нем действительно мало было от блестящего покорителя женских сердец, купающегося в атмосфере успеха. Прожигая жизнь, он испытывал лишь гнетущую скуку.

Пресытившийся, но более усталый и изверившийся, чем циничный и дерзкий, Холмин стоит перед трудным выбором. Браком с Лидией он должен, по уговору со своим патроном Диковским, прикрыть его любовную связь. Это не только обеспечит ему положение в жизни, но и поможет осуществиться желанной цели: Холмин и Лидия давно стали тайными любовниками, их чувства искренни, влечение друг к другу порождено общим желанием выбраться из засасывающей их пошлости и разврата. Диковский же волей-неволей должен будет исчезнуть из их жизни. Но сознание, что он участвует в грязной сделке, мучит Макса, отравляет его любовь. «Он поди воображает, — говорит Холмин о Диковском, — что убедил меня, как надо смотреть на мой поступок. Нет, с самим собой лукавить нечего: я знаю, что совершаю. И иду на это сознательно и спокойно. Впрочем, “спокойно” — не будет правдой: несносная тяжесть придавила меня».

Вот это ощущение тоски от прискучившей ему жизни, давящей тяжести принятого решения и было главным в самойловском Холмине. Вместо «дерзкого орленка», как называет его Лидия, перед ней стоял задумавшийся над жизнью человек. Безрассудство и легкомыслие вивёра совсем оставили его.

Любовь юной Лелечки, сестры Лидии, которой Макс раньше и не замечал, поманила его в новую жизнь. Он хватался за нее как за возможность очищения, как за ниспосланное ему небом спасение. «Возьми меня, Леля! — молил он ее. — Возьми вот таким жалким, бессильным и спаси, спаси от меня самого. Ведь я гибну». Его подхватывала и поднимала волна горячего увлечения. Навсегда входил в его жизнь, как чистейшая мелодия, шепот Лелечки: «Я люблю вас, Макс».

Объявляя Лидии о своей женитьбе, самойловский Холмин был далек от бравады, от вызова. Не дерзкой выходкой, а сознательным решением был продиктован его поступок. К нему вернулись воля, смелость. Но говорил он смущаясь, опустив голову. Растерянный, прячущийся взгляд, неуверенный голос передавали угрызения совести, смутное чувство вины перед Лидией.

В третьем действии Макс Холмин появляется в халате. За сценой слышен плач ребенка. Семейная идиллия быстро миновала. Сначала он просиживал ночи за работой и был счастлив, «как могут быть счастливы лишь святые на подвиге», признается Макс позднее. Но постоянное безденежье, борьба с нуждой утомили его. Семья уже тяготит и раздражает. Он становится несправедлив, придирчив и {87} груб с женой. Но Самойлов даже в этой ситуации умел сохранить симпатии зрителей на стороне своего героя.

Картины семейной жизни отмечались как принципиальная удача актера. Его игра достигала здесь большой драматической силы. И одновременно эти эпизоды отличались тонко разработанным психологическим содержанием. «Замечательно хорошо ему дались переходы от одного состояния к другому, — писал об этом критик. — Например, его сцена с женой, когда от бешеной, слепой злости он переходит к тихой и грустной нежности»[[136]](#endnote-137). После очередной вспышки, пристыженный терпением и покорностью Лели, Холмин провожал жену извиняющимся, нежным взглядом. И снова слышался ему ее голос, обладающий для него каким-то волшебным очарованием: «Я люблю вас, Макс». В таких подъемах и срывах проживал Холмин самый сложный период своей борьбы за счастье.

Но роль смиренного труженика и кроткого семьянина плохо давалась ему. Он превращался в нервного, издерганного человека и моментами напоминал психически больного субъекта. Им овладевало отчаяние окончательно заблудившегося, выбившегося из сил путника. Очень характерный штрих вносил Самойлов в свою игру. Оказавшись в безвыходном материальном положении, Холмин просил взаймы у Диковского, не смущаясь и не стыдясь своей бедности. Он представал в этом эпизоде не приниженным просителем — самоуничижение самойловского Холмина было вызывающе. Он не скрывал, что потерпел поражение, но раскаяния ждать от него было бы бессмысленно.

Новая встреча с Лидией поселяла в его душе хаос. Многие из актеров играли здесь вспышку страсти, вконец сгубившую героя. У Самойлова ни былой любви, ни тяги к былой жизни Холмин не испытывал. Он видел перед собой когда-то обманутую и покинутую им женщину, нашедшую свой жизненный путь. Щемящая тоска сдавливала его сердце. Он не молил ее о любви, хотя чувствовал, что Лидия его любит. Как нищий, просил он лишь об одной милостыне для себя — о жалости. Эта горькая и трогательная минута подводила последнюю черту под его жизнью.

«Жить насильно, когда незачем жить», самойловский Холмин не мог. В первом действии он презрительно бросал: «Все стреляются — это пошло». Теперь пришло время трезво взглянуть себе в глаза. Перед самоубийством он говорит: «Великое дело безделья быстро изнашивает человека. Чтобы снести это бремя, надо как можно чаще освежать силы. Поэтому не застаивайтесь долго на одном месте: меняйте все, что только можно менять, вино, женщин, убеждения. Вытравьте чувство, убейте мысль, бойтесь думать. Нет ничего вреднее этого. Я задумался раз в моей жизни и за это должен уехать».

Некоторые критики упрекали Самойлова в том, что он произносит этот монолог «без должного блеска». Смущало, что актер говорил его сдержанно, — «в нем мало слышалось отчаяния разочарованной, {88} наболевшей души»[[137]](#endnote-138). Другие, напротив, видели в этом тонкость художественного замысла, отличающегося глубоким внутренним драматизмом. Самойлов сознательно избегал в этом монологе надрыва, граничащего с истерией. Боль была загнана внутрь. Он передавал трагедию опустошенности Холмина. «Последним вздохом души» прозвучало у Самойлова прощание Макса с Лелей, уже после выстрела повторившего ее слова: «Я люблю вас, Макс» — самое святое и чистое, к чему довелось прикоснуться его герою.

Харьковский критик в своем отклике на выступление Самойлова в «Блуждающих огнях» подробно прослеживал психологические мотивы поведения Холмина и заключал статью: «Не стану разбирать игры артиста. Потому что не роль была сыграна, а жизнь пережита»[[138]](#endnote-139). Подкупали простота и естественность, «натуральность», как тогда говорили в качестве высшей похвалы, сценического образа. Критик, видевший когда-то Иванова-Козельского в роли Холмина, после самойловского спектакля затруднялся, кому из них отдать предпочтение. У Козельского Холмин был, пожалуй, более трогательным и несчастным. Самойлов внес в образ более сложное интеллектуально-духовное начало.

Плутание в темноте без ясно осознанной цели и ведущей идеи было общей трагедией поколения. Лица, подобные Холмину, обладали и яркостью, и значительностью. Но обстоятельства сминали, извращали или опустошали и более сильные личности. «Слабость воли и зависимость от фатального отсутствия интересов в жизни делали их самих вечно блуждающими — себе и другим на гибель — огоньками», — делал глубокий вывод Хейфец[[139]](#endnote-140).

Лирическая грусть, овевающая образ Холмина, не была единственной притягательной силой игры актера. Героя ищущего и нигде не находящего ответов на «проклятые вопросы» современники признавали, несмотря на все ошибки, срывы и падения, «дорогим, милым и близким по духу человеком».

В образе Холмина Самойлов охватил всю сложность современной трагедии человека, «дав тип вечно “блуждающего” в потемках нашей жизни “огонька”, гаснущего и гибнущего от первого столкновения с грубой и суровой прозой действительности, гибнущего и от пресыщения, и от неудовлетворенности жизнью, и от вечного разлада с самим собою»[[140]](#endnote-141).

Сходные темы развивались Самойловым в ряде образов, созданных им в конце 90‑х – начале 900‑х годов. Очень близкой по содержанию герою «Блуждающих огней» получилась у актера роль Вилли Яникова (1896) в драме Зудермана «Гибель Содома».

В пьесе показана гибель человеческой души, которая, по мысли драматурга, представляет собой сущий содом. В ней перепуталось все — и высокие стремления и низменные пороки, перемешалось глубокое с мелким, значительное с ничтожным, свет и тьма, добро и зло. Преодолеть этот хаос, который поселяет в человеке современная {89} жизнь, не дано даже отмеченному всеми щедротами природы Вилли Яникову.

Баловень судьбы, наделившей его незаурядным талантом, баловень успеха, баловень женщин, Вилли ведет веселую богемную жизнь модного художника. Порядком развращенный, растрачивающийся по мелочам, он оказывается всецело на поводу своих прихотей и желаний. При всем богатстве и размашистости натуры в нем чувствуется бесхарактерность человека, плывущего по воле волн.

Однако ощущение гибели своего таланта подспудно зрело в Вилли. Чем ниже опускался он, тем острее чувствовал, как губит его пустота легкой и праздной жизни. Он ничего не мог поделать с собой, но его самосознание становилось все отчетливее.

Когда Самойлов еще не брался за эту роль, критика указывала, сколь близка она его дарованию. И Вилли Яников сразу же был признан одной из лучших его ролей, как только актер ввел «Гибель Содома» в свой репертуар. Самойлов играл ее более двадцати лет, приобщив Вилли Яникова, наряду с Холминым и Незнакомцем, к главным своим героям.

«Богато одаренный от природы, но бесхарактерный и развращенный, при всем том глубоко несчастный от сознания всей засосавшей его грязи» — таким предстает самойловский Вилли со страниц «Харьковского листка»[[141]](#endnote-142). В исполнении актера самосознание героя и было главным мотивом, раскрывающим трагическое содержание образа. Поэтому А. Я. Бруштейн ярче всего запомнились именно эти черты в характере Вилли: «Блестящий, молодой, многообещающий художник, которому все дано для счастья — молодость, красота, талант, — Вилли Яников нес в себе глубокую и непоправимую червоточину. Сквозь всю роль чувствовалось у Самойлова это подводное течение — горечь и ужас, который Вилли все время ощущает, но не может победить».

В рецензиях на «Гибель Содома» внимание критиков всегда привлекали сцены Вилли с Клерхен, — не только потому, что они были лучшими в исполнении актера, или благодаря успеху замечательных партнерш, с которыми Самойлову довелось играть, — Комиссаржевской и Днепровой. В этих сценах проявлялся замысел актера, его концепция роли.

Одни играли здесь искушенного соблазнителя, распутника, неспособного сдержать чувственного порыва; это роняло Вилли так низко, что уже не верилось в возможность дальнейшего его самоосуждения. Другие исполнители видели в обольщении Клерхен не несдержанность страстей, а холодную убежденность ницшеанца во вседозволенности. Опошленная в мещанском понимании и без того антигуманная идея отдавала таким цинизмом, что об оправдании Вилли и речи быть не могло. Но проблема трактовки этих сцен сводилась не только к обличению или оправданию. В том и в другом варианте образ лишался внутреннего драматизма.

{90} Восприятие героя через его отношения с Клерхен запечатлено Бруштейн на «Страницах прошлого». «Превосходно вел Самойлов сцены с Клерхен — Комиссаржевской», — подтверждает писательница. И далее, с глубоким проникновением в замысел актера, пишет: «В какой-то момент, совершенно неожиданно для самого себя, Вилли — Самойлов начинал видеть, что Клерхен уже взрослая, что она любит его, Вилли! Он хватался за Клерхен, за ее чистоту, за ее любовь, как за соломинку. Он зажигался этим на один короткий миг в смутной надежде, что это поможет ему вырваться из засасывающей его талант трясины пошлого круга его любовниц и приятелей… Отчаявшийся Вилли — Самойлов на миг верил, что не все для него потеряно, отдавался порыву чувств и надежд со всей страстью и талантливостью своей. Но это была лишь искра, лишь вспышка. Она погубила милую девочку Клерхен, но не спасла Вилли».

Актер, должно быть, тем и завоевывал глубокий интерес к своему творчеству, что умел подметить во всех изгибах, нюансах и поворотах психологии героев противоречивость внутреннего мира своих современников. Это и в «Гибели Содома» выступало главной его заслугой.

Для Вилли, пережившего свой последний взлет, открывался единственный путь избавления от разлада с самим собой — самоубийство. Когда рушилась его последняя надежда на возрождение к новой жизни, он отвергал и предназначенное ему земное существование.

Но жажда преодоления кризиса в самойловских героях не затухала.

## Чеховские роли

Драматургия Чехова нашла серьезную поддержку в провинциальном театре. После «аплодисменто-шиканья» на «Иванове» у Корша и особенно после провала «Чайки» на александринской сцене Чехов неохотно, поддавшись на уговоры, отдал «Дядю Ваню» в Малый театр. Но пока пьеса проходила через Театрально-литературный комитет, она уже начала повсеместно ставиться в провинции. С чувством удивления сообщал об этом писатель в письме брату. «Мой “Дядя Ваня” ходит по всей провинции и всюду успех. Вот не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Совсем я не рассчитывал на сию пьесу». Не менее активно защищала провинция и другие чеховские произведения. «Давно уж, со времен самого Гоголя, не являлось в драматической литературе столь талантливого произведения», — писал об «Иванове» критик из Иркутска еще в 1889 году[[142]](#endnote-143). Постановка «Чайки» в Киеве если и не реабилитировала полностью чеховской пьесы, то убедила, сколь «тщетно ее пытались подстрелить столичные рецензенты»[[143]](#endnote-144).

{91} Драматургия Чехова рассматривалась провинциальной прессой как «оазис в пустыне». Разумеется, и здесь были противники. Но их голоса заглушались не только восторженными оценками большинства рецензентов, но и успехом спектаклей у зрителей. Можно приводить бесконечные примеры, как «Иванов» давал в Казани высшие сборы за сезон, как в Вологде зрителями составлялись петиции с требованием повторить «Дядю Ваню», и множество других фактов, свидетельствующих об укоренении чеховской драмы на провинциальной сцене. Но самое, пожалуй, интересное, с чем сталкиваешься на страницах провинциальной периодики, — неожиданно глубокое осмысление новаторства Чехова.

Тема о домхатовском Чехове значительно богаче провинциальным материалом, чем известными постановками коршевской и александринской сцен. В киевских, казанских, харьковских, томских, нижегородских спектаклях настойчиво отыскивался новый, «чеховский тон» исполнения, тогда как столичные опыты лишь подтверждали негодность средств старого театра для воплощения его драматургии. К сожалению, о пьесах Чехова на провинциальной сцене театроведение мало что знает — тема эта нуждается в самостоятельном исследовании.

Провинциальные рецензенты нередко высказывали очень тонкие суждения по поводу особенностей чеховской драмы. Все споры вокруг нее начинались с вопроса о сценичности. В. Крылов после первого же представления «Иванова» предложил автору свои услуги. Но Чехов сам писал: «Страшно вру против условий сцены». И делал это сознательно. Глубоко прав был Немирович-Данченко, когда убеждал Станиславского, что «в “Чайке” отсутствие сценичности доходит или до совершенной наивности, или до высокой самоотверженности». Так же и почти в тех же выражениях расценивал это *нежелание* автора считаться с традиционными «требованиями сцены» критик «Саратовского листка»: «Надо было иметь большую смелость, чтобы пренебречь обычными сценическими воздействиями на публику, а положиться на силу таланта… Это очень рискованно в смысле успеха у публики. Но… превосходно исполнено г. Чеховым»[[144]](#endnote-145). Сравнивая выразительность чеховских интонаций с эффектами «крикливых монологов», «грустные аккорды гитары» со «звоном дуэльных шпаг», он отдавал предпочтение новым приемам драматургической техники Чехова. И как бы вслед саратовскому коллеге новочеркасский рецензент признавал оригинальность построения чеховских пьес «неоспоримым достоинством» автора, которое «будит мысль, притуплённую и усыпленную трафареточными произведениями гг.: Невежина, Виктора Крылова, Александрова, Гнедича и т. п. писателей»[[145]](#endnote-146).

Адресованные Чехову упреки в том, что его произведения лишены энергии в развитии действия, оспаривались утверждением, что его пьесы «полны драматического движения»[[146]](#endnote-147). Солидаризируясь и {92} развивая мысль, высказанную А. Я. Ефимовичем, другой театральный критик, И. М. Хейфец, писал относительно «Дяди Вани»: «Внешнего движения в ней [пьесе] действительно мало, но зато в ней есть нечто, с точки зрения впечатления, производимого на зрителя, пожалуй и поважнее: есть непередаваемое, прямо захватывающее публику внутреннее движение»[[147]](#endnote-148).

Провинциальная критика умело разбиралась в особенностях конфликта чеховских драм. Уже по поводу «Иванова» было замечено, что конфликт пьесы носит внеличный характер. «И всего печальнее в этой трагедии, — писал о судьбе Иванова казанский критик в 1892 году, — что в ней собственно никто не виноват… из отдельных личностей… В трагедии, изображенной Чеховым, как это обыкновенно и бывает, нет виноватых, и, вместо злобы и негодования на отдельных лиц, мы негодуем на весь жизненный строй изображаемого общества, на его пустоту и пошлость»[[148]](#endnote-149).

В статьях и рецензиях той поры часто встречаются указания на то, какую важную роль играет в чеховских пьесах настроение. Признание успеха или отрицательная оценка спектаклей зависят от того, насколько удалось передать его на сцене. На первое место выдвигается критерий ансамбля.

В «разгадывании» драматургии Чехова провинциальная критика обнаружила проницательность и тонкость, ее наблюдения и выводы способствовали воспитанию новых эстетических вкусов зрителей.

Провинциальный театр подходил к чеховским спектаклям с особой ответственностью. Далеко не всегда отвечали они подлинно чеховским принципам. Но поиски в этом направлении велись и нередко достигали пусть разрозненных, но отнюдь не частных завоеваний, которые пролагали путь художественной системе Чехова в русском театре еще в домхатовский период.

В казанской постановке «Иванова» большое внимание уделялось воспроизведению атмосферы «убийственной тоски», гнетущей героя. За сценой слышался протяжный вой собаки, доносился надсадный крик охрипшего петуха. Раздражающе действовало монотонное пиликанье гармоники на кухне. Целой «декорацией звуков», по выражению П. Герцо-Виноградского, была оснащена киевская постановка «Дяди Вани». Причем аккомпанемент гитары, часто вступающей по ходу действия, напоминал критику об использовании в древнегреческой трагедии арфы, сопровождающей тему рока. Драматическая выразительность была найдена в контрапунктном звучании скрипки Треплева и выкриков номеров лото в таганрогской «Чайке». Проникновение духом чеховского творчества позволило добиться ощущения «безмолвного трагизма» в харьковской постановке «Дяди Вани». Примеры можно было бы и продолжить.

В самом подходе к постановкам чеховских пьес рождаются новые принципы работы над спектаклем. По воспоминаниям участника {93} постановки «Иванова» в Таганроге, этой пьесе «отдали шесть репетиций». Причем «каждая репетиция — это была своего рода лекция о современном положении русского общества. Каждая фраза в роли каждого исполнителя тонировалась десятки раз; общими силами хотели доискаться истины художественного замысла автора и соответствия этой истины с окружающей действительностью»[[149]](#endnote-150). О «срепетовке», о слаженности ансамбля исполнителей говорят десятки рецензий на чеховские спектакли в провинции. И именно в связи с этими постановками возникают разговоры о «твердой режиссерской руке», о «внимательном и серьезном труде» режиссера[[150]](#endnote-151).

В провинциальном театре, еще не знавшем подлинной режиссуры, главные достижения в чеховском репертуаре связаны, разумеется, с актерским творчеством. Нам известно очень немногое об актерах, игравших первыми чеховские роли. Только те, кто достиг вершин славы, поминаются в домхатовской сценической истории пьес великого драматурга. О Леонидове — Треплеве можно прочесть в сборнике материалов об актере. «На слуху» имена Рощина-Инсарова и Шувалова, хотя почему Дорошевич называл Рощина «чеховским актером» и что за явление представляет собой шуваловский Иванов, ответить еще трудно. Совсем забыто, что Неделин был первым Астровым на русской сцене («Театральная энциклопедия» ошибочно указывает на Самойлова как первого исполнителя этой роли). Затерялись в старых рецензиях отзывы о Маше — Голубевой, которую современники после «Чайки» в МХТ сравнивали с лучшей актерской работой в этом спектакле: с Машей — Лилиной. Органично входили в чеховский репертуар актеры «конца века» — Михайлович-Дольский, Лепковский, Днепрова. Их роль в утверждении чеховской драматургии на сцене также недооценена.

Вклад ныне безвестных провинциальных актеров в развитие чеховского направления театрального искусства, разумеется, неравноценен. Но благодаря им готовилось великое обновление русской сцены.

Искусство МХТ не только заслонило другие современные ему постановки чеховских произведений (хотя, по воспоминаниям М. Ф. Ленина, сам Чехов не решался отдать предпочтение «Трем сестрам» художественников перед соловцовскими), но и как бы отбросило в небытие весь предшествующий этап сценической чеховианы. И хотя создатели МХТ говорили, что им было известно лишь, от чего следует отказаться в своем театральном деле, эстетические веяния эпохи, связанные прежде всего с именем Чехова, не только носились в воздухе, но имели уже конкретные выражения в практике провинциального театра.

Еще очень важно отметить, что провинциальный театр ввел драматургию Чехова в «умственный обиход интеллигенции». Это выражение взято из письма В. М. Соболевского Чехову, датированного 1900 годом, и относится к спектаклям МХТ. «Эти две вещи, — писал {94} Соболевский, имея в виду “Чайку” и “Дядю Ваню”, — продолжают господствовать в репертуаре не только театра, но и вообще умственного обихода интеллигенции. На них упражняются, учатся думать, разбираться в жизни, искать выхода и т. д. Вот что значит затронуть самую суть и самые наболевшие струны»[[151]](#endnote-152). Следует сказать, что тот же взгляд в отношении провинции подтверждается бурной и несмолкающей полемикой вокруг здешних постановок на страницах местной прессы.

Начиная с «Иванова» Чехову постоянно ставится в заслугу его чуткость к вопросам современной жизни, умение затронуть всегда «одно из самых типических явлений — способностью к чему особенно славился покойный Тургенев»[[152]](#endnote-153). Отнюдь не склонный переоценивать достоинства чеховской пьесы, астраханский рецензент видел в «Иванове» «первую попытку нашей родной драмы выйти наконец из узких рамок семейной жизни и личных отношений героев, попытку задеть вопросы общественной психологии, вопросы социального характера»[[153]](#endnote-154). Решение этих вопросов, даже ракурс их освещения Чеховым вызывали принципиальные споры и разногласия в критике. Объявленный «безыдейным автором», сам не желавший судить своих героев, Чехов постоянно оказывался в эпицентре борьбы различных мировоззрений.

Одни упрекали его в субъективизме, в том, что пьесы его рисуют «не ту жизнь, которая есть на самом деле, а выражают только настроение автора, с которым он смотрит на жизнь»[[154]](#endnote-155). А когда неприглядность действительности выступала в произведениях Чехова слишком уж очевидно, то считали нужным дать опровержение: «Одно только можно сказать заранее, что средний русский человек настоящего времени не таков, он чувствует себя весьма обстоятельно и покойно»[[155]](#endnote-156).

Другие обвиняли Чехова в объективизме, в том, что он изображает действительность правдиво, «до ужаса реально», но не показывает, «отчего же так печально сложилась жизнь». «Поверьте, г. Чехов, — обращались они к автору, — что у нас и своей тоски достаточно»[[156]](#endnote-157). И взывали: «Где вы, люди живого, бодрящего дела… где вы, откликнитесь!»

Некоторых критиков раздражало, что Чехов только «будоражит душу», предлагает решать «уравнение со множеством неизвестных». «Надо будить мысль, а не ставить загадок», — требовали они. Но по размышлении приходили к выводу: «Когда вы начинаете вдумываться в нее [пьесу], то непонятное, недоговоренное автором, дополняется, и картина рисуется вам во всей полноте»[[157]](#endnote-158).

Тем-то и притягательно было творчество Чехова, что оно заставляло разбираться в жизни, искать выхода, учило думать. В истолковании чеховских образов актеры неизбежно выступали зачинщиками дискуссий на остросовременные темы. Кто такой Иванов? Слабый ли и безвольный человек, «крушимый безверием», или «орел с {95} подрезанными крыльями»? Что выражает собою образ Сони? «Лирику отречения» или «стон огорченной и возмущенной души»? «Пассивную теорию страдания» или «терпеливое мужество»? Куда уходит Нина в финале? На колдовское озеро, покончить с собой — предполагали одни. В ненавистный Елец — сокрушенно думали другие. В жизнь, в борьбу — утверждали третьи. Безнадежность или вера? Сломленностъ или непокорность? Твердость духа или болезнь воли? Только внутреннее, глубоко личное ощущение исполнителем времени давало решение образу. И в этом был, пожалуй, важнейший признак чеховского начала в актерском творчестве.

Освоение художественной системы драматургии Чехова, включение в «умственный обиход» современников его произведений в практике провинциального театра шло, как уже было сказано, прежде всего через актера. Творчество Самойлова сыграло в этом процессе особую роль. Следует напомнить, что современники подмечали у него чеховские интонации и в Незнамове, и в Максе Холмине, и во многих других ролях.

Самойлов играл Львова в «Иванове» (1894), Треплева в «Чайке» (1896), Астрова в «Дяде Ване» (1898).

Относительно доктора Львова рецензенты чаще всего ограничиваются лишь общей оценкой — высокоположительной, но не дающей развернутой характеристики исполнения. Эту роль Самойлов играл в спектаклях с Шуваловым — одним из лучших Ивановых провинциального театра. Их сцены выделялись как наиболее удачные. Но, — судя по отзыву одесского критика, считавшего, что «надо быть очень признательным артисту, взявшему на себя роль Львова ансамбля ради и давшему нам несколько хороших штрихов, свойственных его таланту», — можно предположить, что Самойлов идейной значимости образа полностью не освоил[[158]](#endnote-159). Однако актер верно понял характер Львова: не прямодушным, а прямолинейным человеком был его герой; у рецензентов не случайно появляются определения самойловского Львова как «честного, но ограниченного доктора», как «ходячей морали».

Однако по складу своей индивидуальности актер должен был испытывать симпатии к герою. Образ Львова он тоже повернул на свой лад: чувствуя несостоятельность «высоких идеалов», усвоенных им на университетской скамье, этот человек все отчаяннее и неврастеничнее хватался за свою честность, принципиальность. И заходя в тупик доктринерства, оказывался по-своему трагической жертвой эпохи. Актер своей дорогой пришел к тому, чего хотел Чехов.

Более близок, понятен и дорог был Самойлову Треплев. Критика сразу отметила: «Такие психологически сложные характеры, как Треплев, особенно удаются артисту»[[159]](#endnote-160). Его причастность к новым веяниям в искусстве рассматривалась актером как выражение жизненных исканий, а не как эстетическая позиция героя. Самойлов, по мнению харьковского рецензента, убеждал зрителей, «что декадент, {96} о котором они слышали много несуразного, возможен в жизни, обусловлен ее содержанием». В его исполнении Треплев был «живым человеком, сильно чувствующим, ищущим разумного разряжения накопившейся в нем энергии»[[160]](#endnote-161). Он задыхался в скучной и мертвой обстановке обывательской жизни.

Треплев сомневается в своих творческих силах, потому что ему неясны жизненные цели. И это состояние делало его в глазах современников в большей степени героем настоящего, чем Нину, чьи упования на силу своего таланта казались слишком ненадежным выходом. Нужна была Комиссаржевская, чтобы вдохнуть в слова Заречной такую веру, которая убеждает, не требуя доказательств. В харьковской «Чайке» реплика Нины: «Когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» — была и вовсе снята. Она рассматривалась как неуместные в ее устах «слова бодрящего впечатления».

Самойлов играл Треплева явным по всем признакам неврастеником. Но в нем не ощущалось ни резкости, ни истеричности, которые позднее были привнесены в образ мейерхольдовской трактовкой на сцене МХТ. Самойловский Треплев был впечатлительной, сосредоточенной натурой. Сквозь сдержанную манеру актера еще сильнее проступало внутреннее напряжение духовной жизни героя. Его мятущийся ум, его раненая душа таили в себе такую боль, такую глубину страданий, что зрителям «хотелось крикнуть окружающим его мертвым людям, — передает свое ощущение в зале “Зритель”, — да пошевелитесь же вы, бесчувственные, помогите ему найти выход из его мучительного состояния».

Самойлов был одним из первых исполнителей роли Астрова. Критика единодушно оценила эту работу как шедевр актера. «Тот, кто видел г. Самойлова в роли Астрова, — писал рецензент, — не забудет этого образа никогда, и никакой другой исполнитель не заслонит его собою»[[161]](#endnote-162).

В 1899 году Чехов писал Е. П. Карпову по поводу предполагавшейся постановки «Дяди Вани» в Александринском театре: «Мне бы хотелось, чтобы Соню взяла В. Ф. Комиссаржевская, Астрова — Самойлов, если он служит у Вас. Говорят, что в провинции Самойлов прекрасно играл Астрова». Чехов слышал об этом от Орленева. Возможно, были и другие источники сведений, так как об успехе чеховской пьесы в провинции сообщали автору многие корреспонденты, а самойловский Астров был здесь особо примечательным явлением. Кроме того, Чехов и сам был знаком с творчеством актера. Он присутствовал на дебюте Самойлова в Харькове в роли Чацкого, о чем оставил запись в своем дневнике.

Трудами множества рецензентов исполнение Самойловым Астрова зафиксировано подробно, в деталях. На страницах старых газет его можно «увидеть» почти столь же живым, как на сцене.

Он был «выдающимся по уму, таланту и честности стремлений человеком». И одновременно актер «очень точно и верно отмечал {97} безвыходное критическое положение интеллигента, закинутого в деревенскую глушь, в тяжелых моментах прибегающего к вину и тем успокаивающего свою неуснувшую совесть»[[162]](#endnote-163).

Хотя Астров Самойлова уже утратил свежесть сил и надежд, хотя уже не видел перед собой огонька, он сохранил и одухотворенность мыслей и чистоту души. «Он любит красоту в природе, красоту в женщине, красоту человеческой души. Он любит жизнь, — писал Ефимович о том, что выделяет самойловского Астрова среди других персонажей. — Но “нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую”, терпеть не может и презирает всеми силами души».

Однако актер не противопоставлял романтическую возвышенность мечтаний героя прозе жизни. Его Астров трезво смотрел вокруг. Но в нем глубоко было заложено чувство нравственной ответственности перед людьми, перед своими обязанностями. Его постоянно преследовал образ больного, умершего под хлороформом. И когда у него однажды вырвалось признание в этом, «глубокая душевная мука отразилась в лице артиста, ставшем серьезным до суровости, в его точно потемневших глазах»[[163]](#endnote-164). Астров погружался в работу, чтобы не дать разрастись чувству разочарования. Он иронически отзывался о тех, кто «истеричен, заеден анализом, рефлексом». Но с еще большим сарказмом относился к проповеди «малых дел», как к пустому самообману. Схоластические наставления Серебрякова: «Надо, господа, дело делать!» — вызывали у него очень характерную реакцию. Один из рецензентов особо отмечал сцену прощания с Серебряковым: «Астров — Самойлов только смотрит на него и утвердительно кивает головой, но, боже, сколько снисходительного презрения, насмешки в его взгляде, как много говорит выражение его лица, его кряканье, которым он отвечает на слова профессора»[[164]](#endnote-165).

Спасаясь от пошлости или прячась от сострадательного участия, самойловский Астров прикрывался шутовством. «Прежде и я всякого чудака считал больным, ненормальным, — говорит он Войницкому, — а теперь я такого мнения, что нормальное состояние человека — это быть чудаком». В поведении самойловского Астрова эта позиция была последовательно выдержана.

Нередко актер вызывал нарекания критиков в сцене, когда Войницкий застает Астрова с Еленой Андреевной. «Со свойственным Астрову юмором он мог, — сетовал петербургский рецензент, — слегка будируя, заговорить о погоде, чтоб выйти из неловкого положения. Но зачем же излишне грубый голос, ухарские движения и шутовской уход “бочком” со сцены? Изящному Астрову это совсем не к лицу»[[165]](#endnote-166). За тот же самый момент упрекал Самойлова в склонности к «шаржу» В. В. Стасов в письме к актеру: «Покуда Астров у Вас только удивлен, поражен неожиданностью появления Дяди Вани врасплох — все у Вас хорошо, прекрасно! Но потом, вдруг, Ваш Астров широко шагнул, выкинул ногами какую-то “штуку”, {98} словно пьяный Любим Торцов и — драла. Оно забавно, смешно, но — вполне ложно и выдуманно»[[166]](#endnote-167).

Можно по-разному отнестись к избранному Самойловым решению этой сцены. Но что это был осознанный ход, а не случайный срыв актера, подтверждают многие другие моменты исполнения. То он брал чуть развязный тон, чтобы уйти от серьезного объяснения с Соней, то почти балаганил с Вафлей, когда, опьяневший, говорил о «самых широких планах будущего». В этой оболочке он становился менее уязвим. Кугель не принял «слишком много “играющего” Астрова»[[167]](#endnote-168). Но верно подметил эту черту в замысле актера.

Грубоватость выходок, к которым он прибегал, ничуть не затрагивали его существа. Он был чуток, нежен, отзывчив душою. «Изящество у него не внешнее и потому малоценное, — отмечал Ефимович, — а внутреннее, то, которое дается природою. Его не подделаешь никаким воспитанием, никакою светскостью и корректностью».

Если у Станиславского Астров боролся и преодолевал свои страдания, то у Самойлова этот внутренний конфликт разрешался совсем иначе. «Человек этот в высшей степени чуткой совести, и когда ему становится слишком уж тяжко, он *заглушает*, — курсивом выделял “Зритель”, — стон своего сердца каким-то бесшабашным весельем, выпивкой и напускной удалью».

Герой Станиславского не только мечтал о будущем, но уже предвещал его тем, что внутренне преодолевал настоящее. Этот мотив был развит Чеховым в следующей пьесе — в «Трех сестрах». Возможно, что не только активизация общественных настроений в начале нового столетия, но и исполнение Станиславским Астрова послужило ему новым «светофильтром». Так же как вполне допустимо предположить, что Комиссаржевская в роли Нины способствовала чеховской разработке темы мужественного терпения в образе Сони.

При тщательно скрываемом внутреннем надломе особое уважение к Астрову вызывал его самоотверженный труд. Только однажды «вспышка жизнерадостного увлечения» захватила его. О том, что Елена Андреевна пробудила в нем не только чувственный порыв., но и разбередила глубокую рану, свидетельствовала сцена их расставания. «Астров встречает разлуку с нею, — писал “Зритель”, первый рецензент спектакля, — чуть не со смехом, правда, этот смех невеселый и нужно просмотреть всю комедию, чтобы понять, сколько в нем подавленной боли привыкшего к лишениям сердца». Особенно выразительно звучали здесь у актера слова: «Finita la comedia». И спустя секунду повторенное подтверждение: «Finita».

Чехов предупреждал исполнителей МХТ, что Астрова в сцене с Еленой Андреевной неверно было бы играть «горячим влюбленным», что она лишь «захватывает его своей красотой». Но Немирович-Данченко по-своему понял это разъяснение. «Рисуем Астрова… не способным любить, — отвечал он, — относящимся к женщинам с {99} элегантной циничностью. Чувственность есть, но страсти настоящей нет». Станиславский, однако, и в режиссерской партитуре и на сцене придерживался другого взгляда, вызвав замечание Чехова: «Астров же не уважает Елену». Противоречие автору и недоговоренность создателей спектакля привели к тому, что отношения Елены Андреевны с Астровым темы в спектакле не составили. Они лишь позволили Станиславскому оттенить характерные черты героя — его порывистость, пылкость.

У Самойлова в этих отношениях раскрывалась существенная грань образа: Астров, особенно остро ощутивший при виде цветущей молодости Елены безрадостность своего существования, окончательно убеждался в недостижимости счастья.

Когда артист выступил в этой роли в 1904 году на сцене театра Комиссаржевской, петербургская критика, отдавая должное его таланту, признавала, что Астров «самостоятельно», «по-своему» сыгран Самойловым, и остерегала от сравнений со Станиславским. Но поддержки его трактовка ни в ком не нашла. И не только потому, что Петербург был покорен Станиславским и «тень этого удивительного художника, — по выражению одного из рецензентов, — витала над ролью», но и потому, что, как писалось в одном из самых доброжелательных отзывов, «с его психологией Астрова трудно согласиться»[[168]](#endnote-169). Жертвенность самойловского Астрова выглядела неоправданным самоотречением. В нем замечалась только «какая-то неврастенически-апатичная настроенность человека, раз навсегда махнувшего на себя рукой и не перестающего улыбаться над самим собой горькой улыбкой уныния и самоуничтожения»[[169]](#endnote-170).

Самойлов никогда не был виртуозным лицедеем, умело прикрывающим изъяны собственного мышления отработанным мастерством. Когда не удавалось захватить зал тем, что изнутри наполняло образ, недочеты игры обозначались очень резко. При всей чуткости актера к настроениям времени, в 1904 году ему еще не удалось «ввести» их в роль Астрова. В дальнейшем Самойлов пытался изменить свою трактовку. В 1906 году критик «Южного края» писал, что в пьесах Чехова «есть всегда хоть одна душа, которая стремится к новой, светлой, лучшей жизни, и не через разрушение, путем творчества. И это так хорошо передал г. Самойлов в роли Астрова, что хотелось верить, что не через 100 – 200 лет наступит другая жизнь, а скорее, гораздо скорее»[[170]](#endnote-171). К сожалению, Самойлов, быть может удрученный неудачей в театре Комиссаржевской, все реже и реже играл эту роль. И проследить дальнейшую эволюцию образа Астрова в творчестве актера не представляется возможным.

По той тонкости «беглых, недоконченных штрихов», которой отличалось исполнение этой роли, по непоказному, скрытому трагизму души и изяществу внутренней организации, по лиризму, которым был овеян этот образ, Астров стал едва ли не самым характерным среди самойловских героев. «Кто хочет составить себе полное понятие {100} о таланте г. Самойлова, — утверждал внимательно следивший за творчеством актера Ефимович, — пусть посмотрит его в роли Астрова».

Стасов, высказавший ряд замечаний, давал, однако, высокую оценку его исполнению: «Я нахожу, что Вы играли Астрова — *хорошо*, что эта роль идет очень и очень к Вашему специальному дарованию. Мне кажется, что Вам всего ближе, по натуре, представлять сюжетов нервных, распущенных, немного изломанных и даже немного безобразных, по-нынешнему, — по сюжетов в глубине и сущности все-таки хороших, отчасти сердечных и симпатичных. Это я нашел у Вас и нынче в исполнении Астрова. А потому желаю Вам и впредь попадать на подобные задачи и роли. Роль Астрова, по-моему, у Вас одна из самых лучших».

Самойлов вызывал искреннее сочувствие к герою, и потому он запоминался затаенной грустью взгляда, скорбной улыбкой на усталом, но волнующе прекрасном лице. «Ни на одну минуту он не заблуждается насчет своей личной судьбы: затянутый жизнью, работой, он гибнет и опошливается; для себя лично он не видит впереди огонька, — рисует Ефимович словно бы изнутри портрет самойловского Астрова. — Но отчасти он клевещет на себя, — передает он уже ощущения зрителей, — пошляком он не станет. Его спасет от того и работа, и нравственная чуткость, и изящество внутренней организации. А главное, спасет его талантливость».

Мягкая поэтичность и суровая трезвость, взлеты вдохновения и напускное чудачество, нервная напряженность и внешняя уравновешенность чеховского героя в тонких переходах игры актера создавали впечатление глубокой и трагической фигуры.

## Гамлет

Со многими из самойловских героев на рубеже веков происходят своего рода превращения. Юных, страстных мечтателей-идеалистов охватывает болезненный пессимизм, мучительное отчаяние. На первый план актер выдвигает страдания, возвышающие и облагораживающие героев. Но им уже не преодолеть рефлексии и душевной раздвоенности.

Фердинанд — самый светлый образ среди самойловских героев — и тот подвергается коррективам. Прежде актер выделял в «Коварстве и любви» столкновение чистого юноши с внешним миром. В новом истолковании роли он главное внимание уделяет тому, какой удар наносит Фердинанду измена Луизы. Ее обман он воспринимал как предательство, как вероломство, как покушение на все, чем он жил и во что верил. В его душе происходил слом, выправить который уже не способен был даже просветленный финал трагедии.

{101} Самойловский Акоста — вдохновенный мыслитель и идейный боец — теперь не просто был повержен силами реакции. Он уже нес в душе вечный разлад с самим собою, вечные сомнения, не умея «примирить высоких полетов своей пытливой мысли с запросами своего сердца, с условиями окружающей действительности»[[171]](#endnote-172).

Разумеется, подчинить все образы в классическом репертуаре новому пониманию трагического конфликта Самойлову не удается. Поэтому актер либо расстается на какое-то время с некоторыми своими ролями — с Рюи Блазом, например, — либо терпит в них поражение.

Самойловский Чацкий, например, становится слишком доступен «мильону терзаний». В игре появляется болезненная страстность, граничащая порой с истерией. Неудачные выступления Самойлова в «Горе от ума» ничуть не поколебали репутации актера. Но образ героя потерял у него на какое-то время прежнюю цельность.

Легко возбудимые, быстро загорающиеся духом самойловские персонажи нередко впадали в апатию. Но это не означало равнодушия или отрешенности. Даже махнув на себя рукой, они не могли примириться с устройством жизни. Не случайно некоторые критики упрекали Самойлова за то, что его герои в классическом репертуаре «приноровлены уже к современным типам озлобленно разнервничавшихся молодых людей»[[172]](#endnote-173).

Пусть самойловский Жадов пел «Лучинушку» как отходную самому себе. Пусть рыдая хоронил свои идеалы, будучи близок к умопомешательству. Зато какую ненависть испытывал он к Вышневскому!

Пусть нервы самойловского Незнамова не выдерживали глумления над его верой в добро и справедливость. Пусть узнавание матери под занавес никак не успокаивало его души. Но какая горько-насмешливая улыбка кривила его губы, когда он оказывался обманут! И сколько желчи, сарказма и ожесточения слышалось в его голосе!

Герои Самойлова утратили душевную гармонию. Но от разрушения личности их спасала нравственная непримиримость с обществом. Особенно это сказалось в исполнении актером роли Гамлета.

В конце XIX века на русской сцене появляются Гамлет А. П. Ленского, Гамлет М. Т. Иванова-Козельского. Ленский своей трактовкой побуждал зрителей к критическому анализу, к трезвому осмыслению противоречий действительности, предупреждая одновременно об «опасности бездеятельности, излишних рефлексий, нерешительности, слабости воли»[[173]](#endnote-174). Козельский развивал в Гамлете тему духовного конфликта с эпохой, выдвигая на первый план нравственные проблемы личности. У обоих исполнителей идейная и нравственная целеустремленность героя отвечала задачам борьбы со злом и несправедливостью. Но и тот и другой Гамлет не находили своего места в этой борьбе.

{102} Позже актеры стремились определить и обосновать с позиции-современности долг, миссию шекспировского героя. В. П. Далматов играл Гамлета «первым христианским философом», «толстовцем» и «опрощенцем». Гамлет М. В. Дальского был призван обрушить на весь мир негодование, проклятия, злобу оскорбленной и ожесточившейся души. Орленевский Гамлет видел свою задачу в искуплении страданий человечества новым восхождением на Голгофу.

Когда Самойлов впервые заявил «Гамлета» в свой бенефис (1896), ему пришлось столкнуться с неожиданными препятствиями. То ли Незлобии еще недостаточно доверял молодому актеру, то ли, как рассказывает Арди-Светлова, сам хотел играть Гамлета и, боясь соперничества, противился постановке. Но мечта Самойлова о великой роли оказалась тверже. Он сам поставил спектакль, сделав за свой счет декорации. И одержал победу. Успех и признание виленской публики, перевидавшей на своей сцене немало Гамлетов, стоили многого. Чтобы включить спектакль в репертуар, как требовали того зрители, Незлобину пришлось выкупать декорации у актера.

Самойлов решил показать Гамлета прежде всего живым человеком, не посягая выступить оригинальным комментатором неясных и спорных мест классической роли. Поэтому с первого же представления ему удалось достичь очень цельного впечатления. Не было выигрышных моментов, канонического выделения ударных сцен и монологов. «Мы даже затрудняемся, — признавался виленский критик, — указать лучшие места исполнения артиста, так как лучшими по исполнению места были лучшие сцены самого творения Шекспира»[[174]](#endnote-175). В этом первом наброске трагическая судьба принца Датского была рассказана актером с волнующей непосредственностью. Такой подход к освоению шекспировского образа оказался плодотворным.

Ранние выступления Самойлова вызвали много замечаний относительно конкретных моментов исполнения роли. Давались советы, как вести ту или иную сцену, какой мыслью восполнить тот или другой монолог. Критики ревниво следили за «отделкой» удавшейся в целом роли. И Самойлов очень много работал над ней.

Он делает «Гамлета» — по выражению корреспондента журнала «Театр и искусство» — «боевой новинкой сезона» (1899/900 года) в Харькове, где в этой роли за последние полвека выступали почти все крупнейшие исполнители, не исключая и иностранных гастролеров. Образ Гамлета становится к этому времени одним из наиболее интересных созданий Самойлова. «Ни в чем не сказался так ярко быстрый и сильный рост таланта артиста, — подчеркивал харьковский рецензент, — как на олицетворении им великого образа принца Гамлета»[[175]](#endnote-176).

Первоначально Самойлов уточнял общий эмоциональный тон исполнения. Это отразилось в поисках ключевой интонации монолога «Быть или не быть». На первых спектаклях Гамлет врывался на сцену в возбужденном отчаянии и со спазмами в голосе произносил {103} знаменитые слова. В дальнейшем он выходил из-за кулис подавленный, сосредоточившийся на своих мыслях, ничего не замечая вокруг. Наткнувшись на кресло, он начинал говорить вслух с самим собою, как не выдержавший одиночки узник.

Постепенно и замысел образа все более определялся. Стоит только сравнить описание внешности актера в этой роли в разные годы, как сразу становится ощутим в ней внутренний сдвиг. Впервые Гамлет вышел на сцену стройным, лет двадцати пяти, молодым человеком, в каштановых локонах и с каштановыми же усами и бородкой. В его облике покоряли поэтичность, лиризм, «чудесная романтика». «Это был самый красивый из всех провинциальных Гамлетов, пластичный и грациозный», — вспоминает игравшая с Самойловым Велизарий.

Спустя некоторое время принц выглядел у актера уже совсем иначе: «По гриму г. Самойлов — мужчина средних лет, с скорбными складками на челе, с синей тенью под глазами, с опущенными углами рта, с бледным, почти желтым, худым лицом, обрамленным небольшой бородкой»[[176]](#endnote-177).

Сначала Гамлет был порывистым, благородным юношей, брошенным в море бедствий. «В интерпретации г. Самойлова Гамлет-философ, вечно рефлексирующий, отходит на второй план, уступая место Гамлету — пылкому и страстному идеалисту», — писал С. Яблоновский[[177]](#endnote-178).

Позже, как бы в полемике с ним, ростовский критик утверждал, что Гамлет Самойлова «вовсе не нежный, красивый юноша, с мечтательно чистой душой, чуждой всяческих житейских треволнений и битв; скорее это — угрюмый пессимист, меланхолик, отлично знающий свет и людей со всею их лживостью, лицемерием и коварством».

Претерпев столь существенные изменения, образ Гамлета сохранил, однако, и впоследствии первоначальные черты самойловской характеристики. Актер включил их во внутреннюю эволюцию самого героя. Таким Гамлетом и пополнил он шекспировскую галерею русского театра.

Боль непосредственных переживаний часто не позволяла самойловскому Гамлету настроиться на философские размышления. Слишком искренне трепетала в нем душа. Разъедающий анализ, рефлексирующая мысль не стали и в зрелом самойловском Гамлете первоосновой образа. Но следы духовной рефлексии «сказываются, — утверждал критик, — в каждом его жесте и тоне»[[178]](#endnote-179).

Этот Гамлет не был абстрактным мыслителем. Его занимали не мировые загадки бытия, а неразрешимые вопросы текущей жизни. Над черепом Йорика он рассуждал о бренности человека и вечности материи с ученостью, отдающей схоластикой. Зато, когда дело касалось судеб людей, гибнущих в преступлениях и пороках, самойловский Гамлет потрясал зрителей своей «пламенеющей мыслью».

{104} … Во время тронной речи короля Гамлет стоит, опустив глаза в землю. Он испытывает жгучий стыд за мать. В монологе «Для чего ты не растаешь» прорываются возмущение, досада. В нем больше горького сарказма, чем скорби по отцу. Он сразу предстает натурой впечатлительной, с обостренным нравственным чувством.

Идеализм Гамлета питал его бесстрашие. Гневное раздражение вызывал у него Полоний. И он не скрывал его, обрушивая такую силу негодования на видавшего виды царедворца, что того брала оторопь. Возмущение шпионским послушничеством Розенкранца и Гильденстерна пересиливало в нем горькую иронию, бурно выплескиваясь в монологе о флейте. Гамлет у Самойлова был, как писалось в одной из рецензий, даже слишком нетерпим и «придирчив» ко всякой лжи.

Не об отмщении помышлял он, а о возмездии, смело срывая перед каждым завесу с «зеркала души». Представление актеров менее всего готовилось им с целью публично изобличить короля. Оно тоже было задумано как «зеркало», смотреться в которое без содрогания невозможно. Но люди пугались лишь расплаты. Раскаяние им было неведомо. Гамлет все больше убеждался в тщетности своих надежд и усилий.

Лучшей у Самойлова была сцена в спальне королевы. Он заклинал мать одуматься, порвать путы греховной связи, смыть пятна со своей души. Слова звучали то нежной мольбой, лаской любящего сына, то негодованием человека, оскорбленного в самом святом для него чувстве, то сдержанной холодностью, притворным равнодушием. Чувствуя сопротивление матери, Гамлет доходил до исступления, и лишь появление Тени остерегало его от жестокости. Он был потрясен и подавлен безуспешностью своего разговора с матерью. В отчужденности прощания с нею уже сквозила безнадежность.

Самойлов играл «Гамлета» в переводе Н. Полевого. Знаменитая фраза: «Страшно! За человека страшно мне!» — добавленная переводчиком в шекспировский текст, выражала у актера ведущую тему трагедии героя. Он пытался пробудить человеческое в человеке. Но всюду натыкался на непонимание, робость или открытую враждебность. Им овладевал «озлобленный пессимизм».

Наиболее характерной чертой образа выделялось «презрение Гамлета к человеку, презрение, мучительное для него самого»[[179]](#endnote-180). «Перлом артистического творчества» считалась у Самойлова короткая фраза, которую он произносил глухим, подавленным голосом: «Я не люблю человека». «В этих словах, — поправлялся тот же критик, — слышалось не человеконенавистничество, а затаенные, глубокие страдания за человечество». В кульминационной сцене с матерью восклицание Гамлета: «За человека страшно мне!» — звучало уже «отчаянным воплем» наболевшей и измученной души.

Мятущийся и негодующий Гамлет уступал место Гамлету тоскующему и скорбящему. Поставленная цель оказалась невыполнимой — {105} он понапрасну растрачивал свой пыл. И потому теперь вдвойне, считает Ф. Мельников, «нравственная тяжесть возложенного на него долга гнетет нежную, тонкую, благородную душу».

Сознание, что восстановить порвавшуюся связь времен невозможно, приводит его к глубокому душевному кризису. То «распадение духа» или «младенческой бессознательной гармонии», о которых писал Белинский, начиналось у самойловского Гамлета не с первых столкновений героя с действительностью, а в результате поражения в борьбе за «очеловечивание» человека. Переход в «мужественную и сознательную гармонию» ему еще не открылся. Жестокие противоречия овладели душой. Они превратили его в неврастеника, но не смогли убить живую душу.

«Трудно забыть это страдальческое выражение лица, эти отуманенные великой скорбью глаза, эту горькую улыбку», — писал о Гамлете последних актов В. Иванов. Самойловский герой по-прежнему оставался совестью людей, но уже израненной и больной, обреченной, как призрак, на вечное блуждание среди живых мертвецов.

На кладбище он появлялся сосредоточенный и печальный. В его спокойном тоне чувствовалась выдержка, глубокое достоинство, но еще больше — усталость. Складывалось впечатление, будто у Гамлета опустились руки, и он решил предаться на волю провидения. Ему не удалось «сразить противоборством» беды человечества. Самоубийство, так же как покорность, он отверг, считая недостойным этот выход. И ему ничего не оставалось, как вступить в поединок с Лаэртом, чтобы последний раз испытать неотвратимость судьбы.

Игра, основанная на тонких внутренних психологических ходах, иногда вызывала опасение, что Самойлов не даст в роли «надлежащей шекспировской силы». Но и исполнение бурных, трагически напряженных сцен проходило у актера темпераментно, нервно или, как говорилось тогда, с «высоким подъемом воодушевления». «Я не впаду в большое преувеличение, — писал В. Иванов, — если скажу, что из всех виденных мною на сцене Гамлетов разве только гениальный старик Сальвини способен был так тронуть и так потрясти душу своей игрой»[[180]](#endnote-181).

## В императорском театре

Попасть на императорскую сцену было заветной мечтой многих провинциальных актеров. Материальная обеспеченность и упрочение жизненного положения были отнюдь не единственной их целью. Столичные театры влекли к себе как средоточие театральной культуры, крупнейших актерских сил. Выдержать здесь испытание было делом творческого престижа.

У Самойлова, судя по переписке его с Е. П. Карповым, стремление испробовать свои силы на александринской сцене возникло {106} еще в 1897 году. Однако дебют состоялся лишь два года спустя; актер произвел «выгодное впечатление на публику и имел большой успех»[[181]](#endnote-182).

Газетные репортеры подробно описывали публику, собравшуюся смотреть на сына знаменитого премьера Александринского театра. Здесь были друзья и товарищи В. В. Самойлова, почти вся труппа, актеры других театров, драматурги, критики, заядлые театралы.

Хроникеры дали на следующий день после спектакля полный отчет о дебютанте. Голос, рост, лицо, фигура — все было описано как в документах экспертизы. Критикой сразу было замечено родство Самойлова с Ивановым-Козельским, общая для них склонность к необыкновенной простоте. Ю. Беляев увидел в нем превосходного партнера для Комиссаржевской, равного ей «по силе темперамента и нервной впечатлительности»[[182]](#endnote-183). А. Кугель также отмечал «заразительную нервность», «хрупкость и чувствительность» дарования, которое сравнивал с «крайне нежным и деликатным инструментом». Склонный, однако, недооценивать проявления новых черт в актерском искусстве, что сказалось уже в его критических отзывах о Комиссаржевской, он писал: «Я считаю г. Самойлова чрезвычайно даровитым человеком, но с разбитою нервною системою. Как человеку, страдающему одышкой, невозможно удержать долго голос на одной высоте, так и г. Самойлову невозможно поднять тон и страстность порыва на значительном промежутке. И так как в то же время, при всех своих слабостях, г. Самойлов никогда не прибегает к “нажиманию педали” и эффектам, то он бывает подчас бледен, но — никогда фальшив или неискренен. Притом г. Самойлов налагает на все печать особой человечности, и худо ли, хорошо ли играет, — он приятен сердцу, потому что чувствуется в нем живая душа»[[183]](#endnote-184).

Первое выступление Самойлова на императорской сцене состоялось 30 августа 1900 года. Он играл Роберта Хейнеке в зудермановской «Чести» и имел большой успех. Занавес уже перестали поднимать, но зрители еще долго не отпускали актера. «Г. Самойлову был поднесен венок, — вероятно от провинциальных поклонников, и петербургская публика шумными аплодисментами поставила свой бланк на этом венке»[[184]](#endnote-185).

Артист сразу был признан «звездой первой величины» наряду с Р. Б. Аполлонским, Ю. М. Юрьевым, Н. Н. Ходотовым. Ему даже отдавалось предпочтение перед александринскими премьерами. «Мельпомена, вероятно, уже соскучилась с “первыми любовниками” без темпераментов. У нас есть первые любовники с хорошими визитками, но нет первых любовников с темпераментом», — писал критик «России», противопоставляя Самойлова Юрьеву — «засахаренному jeune premier» и Аполлонскому с его «олимпийским спокойствием даже тогда, когда он неистовствует на сцене». В Самойлове он видел исполнителя, которого так не хватает театру, чтобы показать {107} со сцены «молодого человека, живого, страстного, нервного, энергичного»[[185]](#endnote-186).

Самойлов должен был занять место покинувшего театр М. В. Дальского. В случайности такого замещения проявилась закономерность эволюции искусства трагического актера[[186]](#endnote-187). На смену «героям воли» шел «больной герой негероичной эпохи». В игре Самойлова усматривали «простоту, доведенную до nes plus ultra, в чем он превосходил даже г. Дальского»[[187]](#endnote-188). Этот «стиль переупрощения», как называл его Кугель, впрямую связывался со стремлением актера отказаться от воплощения на сцене избранных театральной традицией «героев духа» и показать обыкновенного человека современности в трагизме его будничного существования.

Четыре сезона (1900 – 1904) прослужил Самойлов на императорской сцене. Успех его первых выступлений не ослабевал с годами. Однако александринский период сценической деятельности не стал этапом творческой биографии актера.

Казенная сцена уже достаточно зарекомендовала себя тем, что новое здесь пробивалось с огромным трудом. Этот театр «провалил» Чехова. Запрещенной для него была драматургия Горького. Он прошел мимо Гауптмана. Случайным автором оказался на его сцене Ибсен. Все наиболее смелое, передовое оставалось за его стенами. Репертуар по-прежнему заполнялся произведениями, недалеко ушедшими от крыловских поделок. В лучшем случае в них содержались кое-какие либеральные выпады (в цензурных допусках, разумеется) или некоторое «моральное беспокойство» — дань моде.

Александринский театр сохранял свою притягательную силу как цитадель корифеев сцены. Еще в полную силу играли на его подмостках М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, К. А. Варламов. Их искусство определяло лицо театра начала века. Но Комиссаржевская оказалась здесь уже чужой актрисой — «залетной чайкой».

Однако не только положение театра, но и положение самого Самойлова в труппе осложняло его работу. Соперничество с влиятельными премьерами плохо оборачивалось для актера при распределении ролей. В лучших пьесах, которыми не был особенно богат репертуар Александринского театра, роли доставались чаще всего другим. И занимали Самойлова преимущественно в спектаклях, шедших не на основной, а на михайловской сцене.

Самойлов не боялся соревнования. Вслед за его дебютом в «Чести» ту же роль заявил в очередь Юрьев. «Насколько первый провел свою роль нервно, увлекая своей игрой весь зрительный зал, — отзывалось “Театральное эхо”, — настолько веяло холодом от игры г. Юрьева»[[188]](#endnote-189). Это не помешало, однако, тому, что «в очередной премьере Директору императорских театров кн. С. М. Волконскому пришлось “со слезами умолять” Юрьева, чтобы он уступил Самойлову роль, — записывает в своем дневнике А. С. Суворин. — И Юрьев это объявляет громогласно»[[189]](#endnote-190).

{108} В сезоне 1903/04 года для Юрьева возобновляется постановка «Горя от ума». Для ответственных выступлений в Эрмитажном театре роль Чацкого передается Аполлонскому, Самойлов практически выводится из спектакля.

Он был вынужден отказаться от дублирования Аполлонского в роли Гамлета, поскольку трагедия Шекспира ставилась в другом переводе и в расчете на иную актерскую индивидуальность. Хотя самойловская трактовка Гамлета и отвечала задачам постановки, театр предпочел Аполлонского, пытавшегося всего лишь подражать, по заключению критики, Орленеву и снизившего трагедию до «семейной драмы».

Чаще всего Самойлову приходилось сталкиваться в репертуаре с Ходотовым — впрочем, без посягательства на сравнение. Но Ходотов оттеснил Самойлова в спектаклях с Комиссаржевской, на «прекрасные дуэты» которых так рассчитывал Ю. Беляев. Даже когда всемогущая Савина намечала роль для Самойлова, ее старались переубедить. Так было, скажем, в случае с «Победой» Трахтенберга, по поводу которой сам Ходотов говорил: «… по темпераменту и по здоровой нервности, не неврастении, я единственный актер в труппе, подходящий для роли»[[190]](#endnote-191). Так проходили мимо Самойлова и более значительные роли. Газеты оповещали, что в возобновлении «Талантов и поклонников» роль Мелузова поручена Самойлову. В спектакле играл Ходотов. Пытаясь завоевать расположение Чехова к Александринскому театру, П. П. Гнедич видел своей первостепенной задачей реабилитацию «Чайки». На роль Треплева он назначил Самойлова. Но Чехов по просьбе Ходотова отдал роль ему. Отстаивать свое распределение режиссер, очевидно, не решился. Газеты же недоумевали после премьеры: «Зачем Треплев г. Ходотов, когда есть г. Самойлов?»[[191]](#endnote-192)

Возможно, и не следовало бы поднимать всю эту закулисную сторону вопроса, если бы пресса постоянно не обращала внимание на редкость самойловских выступлений на сцене и особенно на незначительность тех ролей, которые он играет. Винили в этом актера. Но как и свобода выбора пьес была ограничена для актера репертуарным режимом Александринского театра, так и права Самойлова в выборе ролей ограничивались сложившейся в труппе ситуацией.

На его положении в театре сказалась, разумеется, и смена руководства. На место С. М. Волконского, который мог «со слезами на глазах» отстаивать Самойлова, пришел В. А. Теляковский, явно не благоволивший актеру. В 1915 году, в связи с ходатайством Самойлова о возвращении в Александринский театр, Теляковский писал в докладной записке принцу А. П. Ольденбургскому: «Драматический артист Павел Самойлов не коренной артист Александринского театра, причем вся его неудачная карьера прошла в частных театрах, хотя благодаря своей фамилии Павел Самойлов, если бы был мало-мальски выдающимся артистом, то давно бы служил на {109} Императорской сцене». Тут же директор императорских театров добавлял, что Самойлов «не представлял интереса, будучи молодым», то есть во время прежней своей службы под его началом[[192]](#endnote-193).

Следует, должно быть, учесть и то, что Самойлова привлек в театр Е. П. Карпов, с которым актер и после ухода режиссера с императорской сцены продолжал поддерживать творческие связи. С П. П. Гнедичем, назначенным вместо Карпова, у Самойлова контакты были слабее.

И все-таки главную роль в творческом простое Самойлова сыграло взаимоотталкивание художественных устремлений актера и тенденций театра.

Деятельность Гнедича в Александринском театре была непоследовательна. Он боролся за Чехова, в области режиссуры ориентировался на МХТ, но это не было осознанной программой. Художественные веяния нового времени проникали на императорскую сцену и помимо его воли. Вступая в должность управляющего труппой, Гнедич не без раздражения замечал о молодых актерах: «Уже Шпажинский и Николай Потехин не удовлетворяли их. Они мечтали если не о Шекспире, то о психозе Ибсена и Метерлинка»[[193]](#endnote-194).

К «психозу» Ибсена и Метерлинка актеры императорской сцены действительно не допускались. Этим драматургам предпочитались русские подражатели, компромиссно приспосабливающие идеи и приемы западных авторов к «традициям» александринской сцены. Самойлову часто приходилось играть в подобных пьесах всевозможных «психиков» и «невропатов», как выражались фельетонисты бульварных газет.

В пьесах А. М. Федорова «Бурелом» и «Старый дом», В. В. Туношенского «Зарница», А. С. Суворина «Вопрос» перепевались одни и те же мотивы, выводились похожие друг на друга герои — изломанные, слабовольные, пустые.

По характеру дарования Самойлова было удобно использовать в таких ролях. И театр нещадно эксплуатировал данные актера, заразительность его нервного темперамента. Зрителям нравился «вкрадчиво-болезненный, вибрирующий тон» исполнителя. Порой поражали сильно сыгранные места, искренность страданий, но неизбежными оказались повторения, однообразие красок. В «Старом доме» Палаузов был чрезвычайно нервным и беспокойным субъектом, «форменным» (Кугель) или «развинченным» (Беляев) психопатом. Сергей в «Зарнице» тоже представлял собой «комок нервов, разбитых, взвинченных». По ироническому замечанию Дорошевича, артист и в «Мишуре» «в 1001 раз играл нервнобольного». Наименования и эпитеты, которыми награждала критика самойловские персонажи, множились от спектакля к спектаклю. Рецензенты изощрялись в остроумии и изобретении новых терминов. Но наиболее проницательными зрителями в игре Самойлова «чувствовалась какая-то принужденность, которая часто является в игре артистов, когда приходится {110} играть несимпатичную роль или такую, против которой восстает чувство художественной правды»[[194]](#endnote-195).

Спектакли с Самойловым выдерживали рекордное число представлений. Но подлинный художественный успех в современном репертуаре выпал на долю актера в Александринском театре лишь однажды.

Роль Долгушина (1901) в исполнении Самойлова оправдывала, по мнению петербургской критики, постановку довольно заурядной пьесы Вл. О. Трахтенберга «Комета». Роль эта небольшая, чуть ли не эпизодическая. Но самойловский Долгушин затмил даже главных героев, которых играли Савина и Аполлонский. При подведении итогов сезона спектакль фигурировал как самойловский, хотя актер только дважды появлялся на сцене. Дорошевич, сначала скептически относившийся к артисту, был покорен им в «Комете». В создании образа Долгушина он видел «вину не столько автора, сколько талантливого, превосходного, изумительного исполнителя»[[195]](#endnote-196).

Нет нужды останавливаться на пересказе содержания пьесы Трахтенберга, где все было частью выдуманным, частью скопированным с ходячих шаблонов. Среди схоластических рассуждений о воле, о сильных личностях в духе мещанского ницшеанства живой струей прорывалась тема Долгушина.

На сцене стояла щупленькая фигурка в плохоньком, потертом костюмчике, с красным лицом и бессмысленным взглядом. Долгушин — профессиональный или прирожденный алкоголик, как он сам себя аттестует. Однако он принадлежал к числу тех неудачников, которые, и опустившись, не забывают о человеческом достоинстве. Пропойца, допивающийся до галлюцинаций, он тем не менее не теряет способности мыслить трезво, чувствовать сильно и глубоко. Критики, оценивая самойловского Долгушина, как бы устанавливали его родословную: актер заставлял их вспомнить Любима Торцова, Мармеладова, горьковских босяков.

В нем действительно была какая-то внутренняя раскрепощенность — от сознания, что терять больше нечего. Сложные чувства испытывал Долгушин, когда вспоминал о Федьке, повесившемся в грязном номере продажной женщины и сохранившем в минуты смерти «победное лицо». А потом говорил о себе, что тоже напивается порой «до Федьки». Здесь, по словам Дорошевича, со сцены уже «веяло Достоевским».

В лице инженера Роговича Долгушин увидел сильного духом человека и потянулся к нему всем сердцем. Но каково же было его отчаяние и негодование, когда он убедился, что этот сверхчеловек не только слаб и ничтожен, но и подл. Долгушин «из придавленного, забитого пьяницы внезапно превращался в грозного обвинителя». В этой сцене самойловский герой, «с его горьким, пьяным смехом, с его воспаленными, лихорадочными глазами, с его глухими рыданиями, оставлял неизгладимое впечатление»[[196]](#endnote-197).

{111} Не менее восторженно, чем Дорошевич, оценили новую работу актера Кугель, Амфитеатров, Измайлов, вся петербургская пресса. Стасов писал Самойлову: «Мне показалось, что совсем благородная и в рамках Вашего дарования была Ваша роль в “Комете”. Я сильно нарадовался на исполнение Вами этого лица и нашел тут в Вашей игре много оригинальности, силы и правды. Желаю Вам побольше еще других таких ролей. Они могут, по моему мнению, вывести Вас на широкую дорогу»[[197]](#endnote-198).

В современном репертуаре Самойлову на императорской сцене более не удалось, однако, создать ничего значительного. Главные победы доставались ему в произведениях классики.

Не все игранные в провинции классические роли довелось показать здесь Самойлову. Некоторые из них отошли другим актерам, некоторые выпали из-за отсутствия в репертуаре самих пьес. В оставшихся спектаклях часто приходилось чередоваться с прежними исполнителями. Выступать в любимых ролях классического репертуара Самойлову удавалось реже, чем в современных пьесах. Но и в этих условиях он утвердился как один из лучших Хлестаковых на александринской сцене. «В “Без вины виноватых” лучший Незнамов был г. Дальский, — писал Н. Россовский. — Теперь г. Самойлов сделался ему достойным конкурентом»[[198]](#endnote-199). Критик же из «Новостей» заявлял более определенно: «Г. Самойлов — лучший Незнамов, какого мы когда-либо видели»[[199]](#endnote-200). Среди «превосходных» Жадовых называют Самойлова в своих воспоминаниях Я. О. Малютин и Ю. М. Юрьев. За неполный сезон последнего года службы Самойлова на казенной сцене возобновленная для него комедия Островского «На всякого мудреца довольно простоты» выдержала двенадцать представлений. Это было равносильно новому рождению пьесы. Причем в блестящем ансамбле этого спектакля Самойлов проходил первой фигурой.

Новых ролей в классике у Самойлова на александринской сцене было немного, — но это удачи, удостоенные всеобщим вниманием. Автор в «Театральном разъезде» Гоголя, Аполлон Мурзавецкий в комедии «Волки и овцы», Дмитрий Самозванец в хронике «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островского сыграны Самойловым в духе его неврастенических ролей.

Творческая тема Самойлова неожиданно проступала даже в образе Аполлона Мурзавецкого (1902). Его пьяная улыбка, то тупая, то виноватая и сконфуженная, а то, напротив, нагловатая, вызывала смешанное чувство гадливости и жалости к этому ничтожному человечку. Актер умел вызвать «неудержимый смех в зале» нелепыми фанфаронскими выходками своего героя. Но когда он вдруг по-детски искренне рыдал о Тамерлане, единственном своем друге, становилось страшно от сознания пустоты жизни этого Аполлоши.

В 1902 году Александринский театр решил почтить память Гоголя — в связи с пятидесятилетием со дня смерти — постановкой {112} «Театрального разъезда». Самойлову была поручена роль Автора; он играл его в гриме Гоголя. И опять-таки это был все тот же самойловский герой, но ставший мишенью насмешек, непонятый, воспринимающий как удар судьбы каждое слово суждений об его искусстве чужих или равнодушных людей, которым он отдал всю свою душу. И если в нем было что-то от Гоголя, то не от автора «Ревизора», а от создателя «Вия», «Носа» и, быть может, даже от Гоголя последнего периода его жизни. Публицистическая тема пьесы отступала перед лирической актерской темой. В последнем монологе вместо «пророческого пафоса» у Самойлова слышался надрыв, вместо негодования — усталость. Но это была психологически убедительная, исполненная огромной драматической силы исповедь сложной и великой души.

Настоящий «артистический турнир» разыгрался между Самойловым, Аполлонским и Юрьевым в хронике Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». В строгом порядке они чередовались в роли Самозванца (1902). «Никогда на Руси, в самое даже смутное время, столько самозванцев не было, как сейчас», — шутил «Петербургский листок»[[200]](#endnote-201). Режиссером постановки был А. А. Санин. Наибольшее внимание в спектакле он уделял массовым сценам. Но в центре все-таки оказывалась фигура Самозванца, которого каждый из актеров играл по-своему.

Герой Аполлонского был хладнокровным, чуть циничным авантюристом, несмотря на утрированную нервность, подчеркнутую порывистость движений, речей, походки. Образ раскрывался актером несколько однопланово. У Юрьева Самозванец был более пылок и эффектен, выступал как смелый и отважный авантюрист. Сопоставление мнений о всех трех исполнителях давалось в интервью фельетониста «Петербургского листка» с режиссером: «— Ну, а все-таки, — спрашиваю, — кого вы из ваших александринских самозванцев лучшим считаете?.. — Замялся. — Как вам сказать?.. Публике больше всего Аполлонский нравится, нам, режиссерам, — Самойлов местами. А самому себе больше всех, конечно, Юрьев нравится».

Уже всерьез анализируя игру актеров, критик «Биржевых ведомостей» писал: «Г. Самойлов понравился больше г. Аполлонского. Дело, в конце концов, конечно, сводится к большему внутреннему и внешнему соответствию исполнителя роли. Г. Самойлов нервнее, гибче, тоньше и подвижнее, как дарование, и притом чисто драматическое дарование»[[201]](#endnote-202).

Самойлов не заострял в своем герое черт авантюризма. Он рисовал его незаурядной личностью, умной, даже талантливой. Зрителей поражала целеустремленность и сложность его характера. Актер раскрывал перед ними все перипетии борьбы, которая происходила в душе Лжедмитрия.

Особенного напряжения его внутренние колебания, сомнения в самом себе достигали в монологе из третьей картины, когда Самозванец {113} оказывался перед решающим шагом, когда ему оставалось только войти в палату и сесть на престол Грозного. Возбужденность речей, ломкие линии жестов сменялись замедленными, почти вялыми движениями. В нем чувствовалось переутомление, которое едва позволяло прорываться неровным интонациям глуховатого голоса. Самозванец напоминал в этот момент Гамлета, задумавшегося над вопросами бытия.

Кугель писал про Аполлонского, что «печать трагического героя испарилась с его чела, едва он надел шапку Мономаха»[[202]](#endnote-203). У Самойлова с этого момента начиналось прозрение Самозванца — чужака на чужом месте. Актер мало заботился о достоверности исторической концепции образа. Его интересовала личность героя, ее психологическое содержание. Островский наделил Самозванца тщеславием, склонностью к самолюбованию: милуя Шуйского, он прежде всего ловит глазами, какое впечатление произвел его поступок на бояр. У Самойлова во взгляде было гораздо больше встревоженности и предчувствий. Затравленно озираясь вокруг, самойловский Самозванец хорошо знал о приближении конца.

Сыгранные на александринской сцене роли в классике были только вариациями творческой темы актера, заявленной им еще в провинции. В дальнейшем Самойлов никогда не возобновлял в своем репертуаре ни «Дмитрия Самозванца», ни «Театрального разъезда», ни «Волков и овец».

Он пользовался на столичной сцене признанием и успехом у зрителей. Амфитеатров, например, в дополнение к «старым и неизменным любимцам из стаи славной», которые «владеют сердцами публики», называл Самойлова уже на второй год его службы[[203]](#endnote-204). Но для императорского театра амплуа неврастеника оказалось чуждым и неорганичным по своей художественной природе. Актеры, привносящие на сцену веяние современной жизни, здесь долго не уживались. Примером тому могут служить судьбы Стрепетовой, Комиссаржевской.

Для Самойлова становилась все более очевидной бесперспективность его дальнейшего пребывания на казенной сцене. Информируя харьковских театралов об успехах артиста в Петербурге, корреспондент местных «Губернских ведомостей» не преминул сообщить, что «в середине сезона г. Самойлов стал чувствовать недомогание и выступал уже реже». «По всей вероятности, — комментировал он, возможно, побеседовав с актером, — на его настроении и здоровье сказался и петербургский климат и рутина столичного театра, атмосфера которого тяжела для молодого и свежего таланта»[[204]](#endnote-205). Вопрос, таким образом, об отношениях Самойлова с императорской сценой возник, когда еще не был закончен первый сезон его службы.

С начала второго сезона Самойлов, неудовлетворенный работой в театре, широко развивает свою концертную деятельность в жанре мелодекламации. В ноябре 1902 года в петербургских газетах проскальзывает {114} сообщение, что актер, «по слухам», покидает казенную сцену. Возможно, что Самойлов действительно намеревался уйти вслед за Комиссаржевской. Подписывая договор на следующий сезон, в мае 1903 года он включает в контракт дополнительный параграф, по которому дирекция обязуется выдать ему «все содержание» заблаговременно. И несмотря на то что в этот сезон для Самойлова возобновляются «Без вины виноватые» и «На всякого мудреца довольно простоты», чего так долго он добивался, актер решительно порывает с императорским театром.

В газетном интервью по поводу своего ухода Самойлов изложил причины принятого им решения: «С точки зрения духовной нельзя мириться с тем режимом, который господствует на казенных сценах. Там весь строй, вся постановка дела таковы, что мы, в конце концов, являемся не жрецами свободного искусства, а чиновниками департамента искусств. И этот чиновничий режим положительно поражает и губит искусство. Свободное искусство, которое собственно и должно культивироваться на сцене, находится там в зависимости от циркуляров, предписаний и отношений, исходящих часто от лиц, не имеющих никакого отношения к искусству.

Посмотрите за последние годы, дала ли казенная сцена какую-нибудь новую выдающуюся силу. Укажите мне на казенной сцене хоть кого-нибудь, кто выдвинулся там за последние годы. Что же, вы скажете, что у нас оскудение в талантах. Не согласен. Дело гораздо проще. Кто чувствует в себе достаточно силы — уходит. И этот уход — это бросание перчатки, это вызов, это протест против заключения искусств в рамку чиновничества. Так как мы не хотим и не можем быть чиновниками; не можем служить в храме, превращенном в департамент»[[205]](#endnote-206).

В день последнего появления Самойлова на александринской сцене газеты сообщили о его вступлении во вновь создаваемую труппу В. Ф. Комиссаржевской.

## «Молодая Россия»

Комиссаржевская положила немало труда на создание собственного театра. Двухлетними изнурительными гастролями «сколотила» она необходимый капитал, нашла пайщиков, сняла помещение в «Пассаже». Актриса знала, каким должен быть ее театр, для кого и для чего он нужен: она верила в активную, действенную роль искусства и мечтала говорить со сцены о самых животрепещущих вопросах современности — говорить с той трудовой демократической интеллигенцией, молодежью, студенчеством, которые жили этими вопросами.

Актриса искала новый репертуар, который определил бы курс театра. В гастролях подготовила «Нору» Ибсена. Пыталась заручиться {115} поддержкой Чехова. Вела переговоры с Найденовым. По ее заданию делали переводы из современной зарубежной драматургии Ф. Ф. Комиссаржевский, А. П. Воротников. В театр были приглашены режиссеры, ориентировавшиеся на МХТ — Н. А. Попов, А. П. Петровский, И. А. Тихомиров.

Внимательно подходила Комиссаржевская к подбору труппы. В этом вопросе очень ответствен был выбор «героя». Сначала она намеревалась пригласить Дальского и, устроив совместные гастроли, словно бы примерялась к нему. Потом решила уговорить Орленева. Но он отказался. Тогда выбор пал на Самойлова.

Комиссаржевская хорошо его знала. В начале творческого пути их свела виленская сцена. Потом они вместе служили в Александринском театре. Их отношения к искусству и художественные убеждения были родственны. Героини Комиссаржевской и герои Самойлова шли в жизни сходными путями.

Творчество Самойлова и впоследствии часто будет напоминать критикам о Комиссаржевской — и аудиторией, которая собирается на его спектакли, и «каким-то особенным благородством сценических образов»[[206]](#endnote-207). Их искусство было откровенно исповедническим. «Художники такого типа, — пишет Б. Алперс, — всю жизнь рассказывают одну и ту же повесть, повесть своей собственной души. Они создают свою драму, которую разыгрывают всю жизнь. Для того, чтобы их искусство стало эпохальным, нужно, чтобы эта драма звучала в унисон со своим веком»[[207]](#endnote-208).

Обострение в России социальных противоречий в канун первой русской революции вдохновляло героев Самойлова на самопожертвование, на активный поиск своего места в жизни, своей роли, своего предназначения. Они включались в общий процесс духовного обновления человека.

В 1901 году харьковский критик В. Иванов, рецензируя «Доходное место» с участием Самойлова, находил, что «артист сделался еще как-то нервнее и экспансивнее, но и эта нервность, и эта экспансивность носят какой-то уж чересчур болезненный характер»[[208]](#endnote-209). В игре актера особенно запоминались глухие рыдания, которыми заканчивается исполнение «Лучинушки», стон отчаяния, когда Жадов решается просить доходного места. С первых актов герой Самойлова был излишне раздражителен, желчен. Ему не хватало «юношеского задора, энергии, пламенной веры». И в финале дальше «благородного одушевления» он не поднимался.

В 1902 году самойловский Жадов другой: он искренне проповедует свои принципы, но «не верит в свои силы и страдает от этого». Чувство «полного нравственного одиночества», игравшее в трагедии Жадова первостепенную роль, разрасталось у актера до такой степени, что в попытках обратить Полину в свою веру герой едва не терял рассудок. Мысль опережала слова, речь путалась и сбивалась. «Бегающий взгляд широко открытых глаз, порывистые движения {116} и этот странный, неуместный смех — нет, они ненормальны», — замечал критик[[209]](#endnote-210).

В 1903 году Самойлов, казалось бы, ничего не убрал из роли: те же рыдания над разбитыми мечтами, тот же «крик орла, обессиленного голубкой». Но, «как очищающий огонь страдания, вспыхнуло и погасло это мгновение *трагического перелома* (курсив мой. — *В. Я*.).

А потом…

— Я могу споткнуться, но не упасть…

И снова расправились крылья орлиные, снова зазвучал сильный голос, гордый и счастливый сознанием своей честности и правды»[[210]](#endnote-211).

Этот Жадов в первых актах заставлял зрителей вместе с ним «пережить светлые мечты своей юности», а к финалу «зажигал в груди хорошее, честное чувство протеста против неправды»[[211]](#endnote-212).

В 1904 году тот же В. Иванов уже отмечал «некоторую перемену в характере исполнения г. Самойлова: он стал меньше проявлять нервности»[[212]](#endnote-213).

Изменения в роли Жадова отражали общую тенденцию творческого движения актера. Все более определенно в самойловских героях обнаруживается тяга к возрождению. Во многих ролях это начинает звучать центральной темой. Кризисная кульминация становится моментом трагического перелома. Не утрачивая нервной остроты и напряженности, игра набирает силу сдержанности, власти над болезненными эмоциями.

В новом качестве (или на пути к его обретению) вступает Самойлов в труппу театра в «Пассаже».

Комиссаржевская давно думала о театре. «Надо было, — пишет автор монографии об актрисе Ю. Рыбакова, — преодолеть темы отчаяния, безысходности, усилить протестантский, как говорили современники, смысл страданий; утвердить революционное содержание современной жизни, поднять философские вопросы современности. В сфере этих высоких идей нельзя было забыть о человеке, о его победах и потерях»[[213]](#endnote-214). Самойлов разделял те же взгляды, надежды, стремления. Комиссаржевская имела все основания доверить ему первому высказаться со сцены о целях и задачах, которые ставит перед собой театр, заявить о его гражданских позициях.

Драматический театр, на афише которого в скобках значилось «Дирекция В. Ф. Комиссаржевской», открылся 15 сентября 1904 года трагедией К. Гуцкова «Уриель Акоста». В главной роли — Самойлов. Комиссаржевская, игравшая прежде с ним Юдифь, в спектакле не участвовала.

Открытие произвело «смутное впечатление». Постановка не удалась. Самойлову, пожалуй, еще никогда не приходилось читать столь противоречивых отзывов о своей игре. Актера упрекали то за «приподнятый тон и холодную риторику», то за «условность jeune premier’ства». То обвиняли, что он чересчур «изнервил» роль в «духе {117} современной патологической драмы». Одни писали, что Самойлов отдал чрезмерную дань романтике образа, другие отмечали «упрощенный тон и так называемые “комнатные” интонации». В общей оценке исполнения тоже не было единодушия: от категорического отрицания — «“Уриель Акоста” без Акосты… не представлял никакого интереса»[[214]](#endnote-215) — до утверждения — «только артистическая игра г. Самойлова спасла пьесу от окончательного провала»[[215]](#endnote-216). Чтобы как-то уяснить причины диаметрально противоположных суждений об исполнителе главной роли, следует соотнести их с тем, какой прием был оказан спектаклю в целом.

Прежде всего, критика считала «ничем не объяснимым» выбор «Уриеля Акосты» — «пьесы почтенной, но заезженной и трактующей вопрос, никого в настоящее время не интересующий»[[216]](#endnote-217). Выбор готовы были приписать «гастрольному капризу» Самойлова. Газеты злословили, что актер «чуть ли не выговорил это в контракте». Но постановка трагедии Гуцкова была решена безотносительно к Самойлову. Еще ведя переговоры с Орленевым, К. В. Бравич «соблазнял» его ролью Акосты. «Встретясь летом 1904 года с Верой Федоровной в Италии, — свидетельствует Ф. Ф. Комиссаржевский, — я узнал, что ее театр открывается трагедией Гуцкова. В. Ф. говорила об этом событии с сияющими глазами, говорила о П. В. Самойлове в роли Акосты, о замысле Н. А. Попова: говорила так заразительно радостно, что и я, забыв все “почему” и “зачем”, радовался вместе с ней… Я до сих пор не знаю, зачем и почему поставили эту трагедию; думаю, — по театрально-трафареточным соображениям: пьеса “обстановочная”, в театре — отличная труппа и П. В. Самойлов некогда, как говорила В. Ф. “удивительно играл Акосту”»[[217]](#endnote-218).

Однако предположения Ф. Комиссаржевского тоже неверны. «Уриель Акоста» привлек театр злободневностью темы и страстностью тона. В пьесе звучал протест против насилия над убеждениями и совестью, протест, выраженный в духе высокого романтизма. Не к этому ли стремился театр, не в этом ли была его программа? Здесь нет домысла. Уже тогда Н. Эфрос, критикуя МХТ за репертуар, «выдержанный в тонах тихого уныния, тоскливого раздумья над загадками души», противопоставлял ему театр Комиссаржевской: «Когда в этом сезоне новый театр Комиссаржевской дебютировал “Уриелем Акостою”, — на него жестоко напали за выбор. Но театр верно учуял основную ноту нового настроения, новой потребности, и пошел за помощью к “Молодой Германии”, мечтая о том, что “придет пора, заблещет ярче солнце”»[[218]](#endnote-219).

Цель постановки была театру ясна. Каковы же оказались средства? Сама Комиссаржевская в спектакле не участвовала, зная, что ей вообще плохо удаются роли в классике, а может быть, памятуя свою виленскую неудачу в Юдифи.

Свойственный Н. А. Попову романтический почерк в режиссуре, казалось бы, должен найти удачное применение в постановке этой {118} пьесы. Однако, увлеченный искусством МХТ, он стремился подражать Станиславскому. В спектакле было ощутимо намерение модернизировать устарелые формы романтической трагедии. Но задача оказалась непомерно сложной, недоступной еще самому МХТ. Поэтому все свелось к использованию искусственной для произведения Гуцкова «правдивости» художественников. За сценой пиликали на вербных свистульках, имитируя пение птиц, звучал рог, сопровождающий слова раввина. Большое внимание уделил Попов разработке массовых сцен. Однако поведение участникам массовки было задано (для большей естественности) в бытовом плане.

Режиссер «дал очень мало в смысле проникновения духом этой хотя и старомодной, но все-таки очень цельной трагедии», — заключал Ю. Беляев. Поэтому и актеры не могли найти верного самочувствия на сцене. «Иные исполнители, — продолжал критик, — потону пускались в рискованные маршруты от Гуцкова до Островского и обратно».

Самойлов, как и прежде, не героизировал Акосту. Кугель тонко подметил, что «самый грим его, в отдаленном сходстве напоминающий Христа на картине Ге “Что есть истина?”, более оттенял болезненную встревоженность мысли, нежели радость сильного ума»[[219]](#endnote-220). Самойлов, уже ощутивший в Акосте, судя по гастролям 1903 года, «борца, вдохновляемого и ненавистью и любовью», не снимал сложности душевного конфликта Акосты, не упрощал его внутренней борьбы. Он сохранил в своем герое прежнюю остроту противоречий. Но это были противоречия цельной натуры. «Перед нами был действительно вдохновенный и непримиримый искатель истины, — писал критик петербургских “Новостей”, — способный и после пытки, подобно Галилею, воскликнуть: “А все-таки она вертится!”». Лучшими сценами в исполнении Самойлова И. Лузин называл как раз те, где «мыслитель, борец идеи» торжествует над человеческой слабостью в себе.

Петербургская пресса чаще высказывала по поводу игры Самойлова безапелляционные оценки, не вдаваясь в анализ исполнения. Заранее было решено — роль Акосты не в средствах актера, новая исполнительская манера для «старомодного репертуара» не годится и напрасно ожидать, «что нечаянно из этой роли у г. Самойлова что-нибудь выйдет». Поэтому стоит обратить внимание на рецензии провинциальных газет, где игра актера описана от сцены к сцене. Это были выступления в 1903 и 1904 годах, когда Самойлов уже обдумывал свой переход к Комиссаржевской.

Едва самойловский Акоста начинал говорить, отмечал харьковский критик, в глазах его вспыхивал огонь вдохновения и речь звучала «силою святого убеждения». С пренебрежением выслушивал он изуверские проклятия Де Сантоса, внутренне радуясь брошенному вызову. Отчаяние овладевало им тогда, когда проклинали его мать, когда отходила от него, отлученного, Юдифь. Измученный {119} нравственной пыткой, он решался на отречение «с проклятиями самому себе, с неизъяснимыми душевными муками».

Акоста менялся в лице, бледнел, слабел его голос, когда он читал свое отречение. Однако страдания, которые он вынес, не искупали отступничества. Поняв бессмысленность принесенной жертвы, Акоста зажигался гневом. В бешенстве разорвав покаянный хитон, он врывался на сцену с криком: «А все-таки она вертится!» — и потрясал собравшуюся вокруг толпу пробудившейся в его душе силой протеста.

Возможно, что в рецензиях, на которые мы сегодня можем опереться, есть доля пристрастия к любимому в Харькове актеру. Но не подлежит сомнению, что в них основная тенденция образа схвачена верно, не искажена.

На сцене театра Комиссаржевской Самойлов, вероятно, пытался острее прочертить колебания героя, показать его метания в поисках истины. Отмечая переходы от сомнения к вере, от отчаяния к протесту, он придавал важное значение каждому мотиву. Воплотить во всей сложности свой замысел Самойлову, очевидно, сразу не удалось — образ проигрывал в цельности. Отсюда такое удручающее несогласие критиков, каждый из которых находил слабость в разных звеньях.

Рецензии 1905 года особо выделяют сцену, где самойловский Акоста посреди разъяренной толпы взывает к свободе и к богу мщения. Даже голос артиста звучал в ней, удивлялись критики, «как-то особенно мощно». Но и на премьере как самый яркий момент спектакля в памяти зрителей оставались слова Акосты: «Мы требуем свободы от ярма», которые Самойлов бросал со сцены в зал. Сила воздействия этих слов определялась не только тем, что актер смело обращался с ними к публике. Он объяснял поведение героя не только бунтарской природой его личности. Протест самойловского Акосты вырастал как сознательная позиция, выстраданная в испытаниях жизни, в борениях собственной души.

Но сквозной публицистической мысли в спектакле не было. И дело заключалось не только в том, что Самойлов «не был в ударе», как пытался оправдать актера Ф. Комиссаржевский. Попов, сосредоточив внимание на новациях МХТ, не только не помог актеру выстроить роль, но и мешал его гастрольной самостоятельности. Ждали рождения нового театра. Этого не произошло. Виновен или не виновен был Самойлов, с него взыскивалось в первую очередь.

Театр взял верный в идейном отношении репертуарный курс. Труппа располагала интересными дарованиями. Среди ведущих актеров наблюдалась общность гражданских и эстетических взглядов. Но не было единой художественной воли, которая могла бы спаять труппу. Даже когда Комиссаржевская и Самойлов играли вместе, спектакля, как целостного произведения, не получалось.

Театр показал «Бесприданницу». Комиссаржевская выступила в {120} прославленной своей роли Ларисы. Самойлов играл Карандышева, тоже одну из лучших своих ролей. По манере исполнения оба актера как нельзя более подходили друг другу. Самойлова называли идеальным партнером Комиссаржевской. Но каждый из них нес свою тему, которые никак в спектакле не координировались. Самойлов рисовал Карандышева жалким, но скорее наивным, чем глупым человеком. Без всякого оттенка пошлости. Вызывающим не отвращение, а самое большее — добродушную насмешку. Поэтому в финале, когда Карандышев сводил последние счеты с Ларисой, чувствовалось, писал Кугель, «что вся душа его изныла», и зрителей захватывало его горькое, неподдельное страдание[[220]](#endnote-221). Самойлов возбуждал глубокое, *человеческое*, подчеркивал другой критик, сочувствие к своему герою. Когда актер играл в «Бесприданнице» без Комиссаржевской, он становился героем спектакля. Вместе же — даже трудно представить, как *сочетались* их образы.

Комиссаржевская тоже никак не перестраивала отношения Ларисы к Карандышеву. Поэтому Кугель, находя исполнение Самойлова оригинальным и талантливым, вынужден был тянуть его к более традиционному толкованию образа. Он напоминал актеру о мелком самолюбии героя, о «смердяковском» оттенке образа. Другие просто констатировали две актерские удачи в спектакле. Э. Старк, дав высокую оценку игре Комиссаржевской, продолжал: «А рядом с нею каким прекрасным оказался г. Самойлов! В этом спектакле он играл так, создал такой образ, какого я у него никогда не видал. Это было изумительно. Все, начиная с замечательного стильного внешнего облика… Все было так выдержано, все проведено с таким художественным тактом. А заключительная сцена третьего действия — настоящий взрыв творчества, могучее вдохновение, поднявшее артиста на свои крылья и заставившее зрительный зал затаить дыхание»[[221]](#endnote-222). Да, именно «рядом». Да, именно монолог Карандышева, которому Самойлов не придавал прежде решающего значения, вылез на передний план. Получились какие-то парные гастроли, в которых каждый играл за себя.

Совсем пагубно сказалась разрозненность замыслов двух таких ярких индивидуальностей в спектакле «Таланты и поклонники». В Вильно Негина получилась у Комиссаржевской «пассивной, вялой натурой, не умеющей, несмотря на опору, встреченную в лице Мелузова, устоять перед широким соблазном жизни куртизанки»[[222]](#endnote-223). Десять лет спустя Комиссаржевская пыталась придать образу большее благородство и одержимость творчеством. Однако, как верно замечает Ю. Рыбакова, «решение Негиной выглядело слабостью в январские дни 1905 года». А тут еще Мелузов Самойлова оказался совсем не прямолинейным моралистом, лишенным душевной чуткости, а, напротив, человеком тонкой внутренней организации, что подчеркнул актер. Рядом с ним — «глубоко убежденным, идейным тружеником, серьезным и сосредоточенным», покоряющим вместе с {121} тем своей духовностью и высоким идеализмом, человеком обаятельным даже при своей неловкости и неказистом виде, — Негина Комиссаржевской заметно проигрывала.

При общности взглядов на человека и отношения к нему, при единстве художественных принципов воплощения образов темы Комиссаржевской и Самойлова не перекрещивались, не переплетались, а только сосуществовали — и даже не в согласии, а как бы в соперничестве и едва ли не в конфликте.

В одноактном драматическом этюде Найденова «№ 13» этот контрапункт трагических тем неожиданно «сыграл» сильно и мощно. В меблированную комнату под № 13, где вот уже семь лет живет бухгалтер Федоров (Самойлов), приходит «с визитом» Екатерина Ивановна (Комиссаржевская), едва знакомая ему женщина. Встречаются два несчастных человека. Но ни понять, ни разделить горе друг друга они не могут. Он живет одинокой жизнью заброшенного, забытого всеми существа. В его холостяцком номере, с потухшим самоваром и завываниями ветра за окном, холодно, мрачно, неуютно. Изредка он беседует с котом. Она, иззябшая, голодная, мечтающая о куске хлеба и теплом угле, даже завидует его «комфорту». Федоров не черств, не жесток. Но чувства его притупились, заглохли. Он не может найти для Екатерины Ивановны ни одного слова сочувствия. Непрошеная гостья раздражает его, и он ее выгоняет. И все же она приходит во второй раз. Но теперь, поняв, насколько они чужие, уходит сама.

Короткий эпизод разворачивался в широкую, поистине трагическую картину современной жизни, в которой даже несчастье не объединяет, а разобщает людей. Самойлов и Комиссаржевская глубоко проникли в психологию людей, глаза которых, как писала критика, «полны собственных слез, мешающих видеть соседскую печаль». Именно актеры несли в себе ту «глубокую драму, которая происходит, в сущности, не на сцене, а за нею, но чувствуется и понимается всеми»[[223]](#endnote-224). И когда у Екатерины Ивановны вырывалось: «Жутко жить!» — эти слова воспринимались как идейный итог пьесы.

Несмотря на пессимистический, казалось бы, вывод, найденовский этюд прозвучал с большой обвинительной силой. Сам Горький считал, что это «вещь славная». Драматургия «знаньевцев» питала творчество актеров остросовременными проблемами. Однако натуралистичность метода этих авторов заставляла даже Комиссаржевскую прибегать порой к несвойственной ей бытовой характерности и не всегда позволяла достичь лирического обобщения. До горьковской социальной типизации образы драматургов-знаньевцев редко поднимались.

Самойлову не довелось участвовать в постановке «Дачников». Его лучшей ролью в остросоциальной драматургии был крестьянский сын Павел Герасимов в пьесе Найденова «Авдотьина жизнь».

{122} У Найденова образ Герасимова дан с большой симпатией. Но автору явно не хватает четких идейных взглядов, чтобы объяснить происхождение и социальную сущность выведенного им типа. Это позволило критикам называть Герасимова «таинственным незнакомцем». Кое‑кто был склонен рассматривать его «развивателем», скроенным по образцу романов 60‑х годов. Ю. Беляев считал этого героя «проходимцем самоновейшей складки», эксплуатирующим «модное увлечение интеллигентными “блузниками”», и упрекал Самойлова, что он «расписал всеми чертами дешевого благородства… грубого и несносного типа»[[224]](#endnote-225). Здесь, правда, сквозит скорее чувство социальной неприязни, чем непонимание героя. Но повод для разночтений был дан самим автором.

Впрочем, героем — в подлинном смысле этого слова — Герасимов и не был у Найденова. Его больше интересовали, по меткому наблюдению Ю. Юзовского, «блудные дети» буржуазии, чем люди революционного дела. В центре пьесы стоял образ Авдотьи Степановны, которая под влиянием Герасимова отваживается на бунт, но очень скоро сдается, возвращаясь под родной кров мещанской семьи.

Самойлов «отчетливо выдвинул свою небольшую роль», — писал Кугель[[225]](#endnote-226). В самойловском герое чувствовался «человек с воли, с большого простора… с вольной душой, полной смелости и дерзновения»[[226]](#endnote-227). Так оборачивалась у актера бытовая «крестьянская» черта образа. Когда Герасимов приносил Авдотье подпольную литературу и говорил: «Тут все ясно, просто изложено — мерзавцы называются мерзавцами, эксплуататоры — эксплуататорами», он не поучал, а сам восхищался простотой открывшихся перед ним истин. Бравич говорил, что Герасимов олицетворяет собою «молодую Россию», чутко прислушивающуюся к мотивам обновления жизни.

Придать такую значимость этому образу было нелегко. Авторский замысел сводился скорее к противоположному осмыслению современной жизни, выраженному устами одного из персонажей: «Все мы Авдотьи… все мы влачим и терпим Авдотьины жизни… погорячимся, поерепенимся, — а потом… потом смиряемся и живем, живем, живем…» Критика видела в пьесе «сплошной крик человека, который чувствует, что он утратил возможность существовать так, как раньше представлялось вполне осмысленным». «Психологический мрак, разлитый в пьесе, — подтверждал свою мысль Э. Старк, — дает все время ощущение какой-то острой душевной боли»[[227]](#endnote-228).

Комиссаржевская пыталась подчеркнуть резкость протеста своей героини: ей всегда удавались вспышки возмущения. Но Авдотья выглядела у актрисы каким-то приниженным вариантом ибсеновской Норы. Ее так и называли — «доморощенной, укрощенной» Норой.

«Пьеса далеко не всем понравилась, — сообщал критик о премьерном спектакле, — по окончании даже слышались легкие протесты со стороны молодежи. Последнее объясняется не столько действительным недостатком пьесы, сколько тем, что она является большим {123} диссонансом в современном общественном настроении. Это безнадежно пессимистическая картина провинциальной обывательской жизни, единственный выход из которой — для лучших — пуля револьвера. Остальным суждено погибнуть в беспросветном мраке и болотной гнили. Изображение вполне правдиво и естественно, но в данный момент душевного обновления производит впечатление анахронизма»[[228]](#endnote-229).

Только Самойлову удалось внести в спектакль светлую ноту. От Павла Герасимова веяло духовной силой, освежающим ветром. Эта победа актера кажется особенно значительной, если учесть, что он не только преодолевал слабый драматургический материал роли, но и сумел переосмыслить уже привычный для него тип героя. «Самойлов отрешился на этот раз, — свидетельствует Э. Старк, — от своей обычной неврастении и дал выдержанный, цельный тип человека с широкой волей». Верно указав на «психологический мрак» в найденовской пьесе, критик писал: «Мы бесспорно переживаем сейчас интересное время, которое может быть названо временем протеста по преимуществу. И притом какого яркого, какого властного!» Эти рассуждения Э. Старк связывал с образом самойловского Павла Герасимова.

В творчестве Самойлова нравственная проблематика, никогда не страдавшая отвлеченностью, обрела на сцене театра Комиссаржевской ярко выраженную гражданскую направленность. По-новому актер взглянул на многие образы своего постоянного репертуара. В трагической судьбе своих героев актер выделял жизнеутверждающее начало, их протест, их стремление к деятельности. Ему казалось, что для решения выдвинутых временем классовых, социальных, политических задач человек должен прежде всего собраться внутренне. И его герои стремились к этому, побеждая в себе раздвоенность, преодолевая сомнения, обретая активность. У них еще не было сложившихся убеждений. Для предстоящей борьбы они должны были еще только созреть. И подготовка к этому шла сложным путем поисков, раздумий, нравственной самопроверки.

Большой публицистической страстности достигала теперь игра Самойлова в «Красном цветке». Его Незнакомец взывал к борьбе — и борьбе дерзновенной, отважной, решительной. Особенно сильное впечатление в исполнении актера производила восторженная легенда о том времени, когда «воцарится свобода и настанет настоящая прочная весна». Подвиг Незнакомца делал его героической фигурой. Причем мотив этот настолько окреп в роли, что Э. Старк, всегда придирчиво критиковавший актера за неврастению, считал, что Самойлов «прекрасно играет» Незнакомца, «хотя, — добавлял он, — позволительно было бы все-таки ожидать *здесь* больше нервности»[[229]](#endnote-230).

Гражданское чувство актера оказывается созвучным настроениям горьковской «Песни о Соколе». Самойлов исполняет ее на им же организованном благотворительном вечере в пользу амнистированных {124} участников событий 9 января. Чтение запрещенного произведения неблагонадежного автора, только что выпущенного из Петропавловской крепости, чтение на огромной аудитории в большом зале Консерватории, да еще при том, что сбор шел в пользу жертв политических репрессий, — преследовало отнюдь не одни благотворительные цели. Это выступление обрело значение политической демонстрации. Скиталец назвал его «историческим вечером» в судьбе актера.

В 1904 – 1906 годах Самойлов исполняет центральные роли в «Манфреде» Байрона — Шумана и в «Эгмонте» Гете — Бетховена. Образ Манфреда с его непримиримым отчаянием и бесстрашием мысли, полный в музыке Шумана скорбных душевных излияний, и фигура Эгмонта — воплощение мужества, духовной силы и безграничной преданности народу, овеянная в музыке Бетховена героической патетикой, — как бы определяли диапазон творческой темы актера. Самойлов видел в трагических заклинаниях Манфреда не только душевный надлом, но и гордый вызов. А в героическом самопожертвовании Эгмонта не забывал оттенить скрывающуюся за победным торжеством его личную боль.

Преображение самойловского героя в годы первой русской революции несколько, может быть, схематично, но зато отчетливо обозначилось в роли Герта из «Гибели “Надежды”» Гейерманса. Это был последний спектакль сезона. Ставился он наспех, с привлечением множества дебютантов, так как Комиссаржевская с частью труппы была уже на гастролях в Москве. Самойлов доигрывал свой договорный срок. «В общем, впечатление отрицательное, и пьеса успеха не имела», — писал корреспондент «Театральной газеты». Но «г. Самойлов из обезличенной цензурой роли создал нечто выпуклое, яркое»[[230]](#endnote-231).

Герт Самойлова возвращается из тюрьмы физически и нравственно надорванным человеком. Когда-то, служа во флоте, он нарушил воинскую дисциплину — «оскорбил» офицера, защищая от его посягательств свою невесту, за что и попал под суд. Моряк по призванию, человек вольной стихии был доведен тюремным заключением до тяжелой душевной депрессии. Самойлов даже несколько сгущал краски, чтобы показать мучительный слом в душе Герта, — рисовал его почти сумасшедшим.

Во втором акте самойловский герой преображался. Озлобленность против власть имущих и врожденное чувство справедливости вновь призывали его к протесту. От речей Герта снова «веяло широким морем, простором, бесконечным океаном»[[231]](#endnote-232).

Герой Самойлова набирал силу. В образе становилось все более заостренным социальное содержание, хотя «лучшие монологи, — возмущался критик своеволием цензуры, — подверглись довольно сильной ампутации; не избегли этой участи и монологи, признанные два года тому назад безвредными, а теперь… оказавшиеся опасными {125} для государственного порядка»[[232]](#endnote-233). Но все равно фигура Герта дышала революционным пафосом. Среди униженных и обезличенных нуждою рыбаков он выделялся смелостью, бесстрашием свободолюбивой натуры. Такие люди «встречаются везде, — писал о самойловском Герте критик, — в любой среде. И никакой гнет, нужда и бесправие не могут помешать их появлению. Воплощая в себе лучшие соки народа, они являются за него мстителями и носят в себе залог его победы»[[233]](#endnote-234). Путь, который прошел Герт от первого до последнего акта, можно сопоставить с той эволюцией, которую претерпевало самойловское творчество на сцене театра Комиссаржевской.

За минувший сезон в жизни театра обнаружилось немало трудностей. Репертуар без выработанной единой художественной системы не мог крепить «дела». Материальные итоги тоже были безрадостны. Еще до великопостного антракта многие ведущие актеры труппы, и среди них Самойлов, заявили о своем уходе. Комиссаржевская вынуждена была сокращать расходы, понизив жалованье актерам. Даже Самойлову, которого особенно хотела удержать, она могла предложить вместо 1000 только 600 рублей. «Соглашайтесь же, Павел Васильевич, — писала она, — будем работать дальше для дела, которое твердо уже становится на ноги и к которому Вы, я верю, настолько успели привязаться, что дальнейшее участие в его развитии не может не сулить отрадного удовлетворения Вашей артистической личности. Порадуйте меня согласием, и пожелаем друг другу успеха в будущем»[[234]](#endnote-235).

Хотя соображения материального порядка были существенны для Самойлова, видимо, не они сыграли решающую роль. У него не было той уверенности насчет «отрадного удовлетворения артистической личности», которое принесет ему дальнейшая служба в театре Комиссаржевской. Творческого коллектива, объединенного общими целями, здесь не сложилось. Как бы ни стремилась Комиссаржевская не быть премьершей, она все равно оставалась ею. Самойлову отводилась роль всего лишь партнера. Это не могло не задевать самолюбия художника. Уход Самойлова не означал разрыва с Комиссаржевской. В сентябре 1905 года он писал Попову: «Сообщите, что в Питере? Как дела театра. Новые пьесы?»[[235]](#endnote-236) Артист все еще продолжал интересоваться делами театра, хотя уже окончательно выбрал судьбу гастролера — путь суверенного утверждения артистической личности.

## Русский Освальд

Для Ибсена героиней «Привидений» была фру Альвинг, с нею он связывал пафос пьесы, в ней видел родственную по духу протестантскую натуру. Однако европейский театр на рубеже XIX – XX веков {126} резко выдвинул на первый план Освальда. В этом была своя закономерность. Она отразила новую концепцию трагического героя современности.

Датский критик В. Ведель показал причины двойственного восприятия ибсеновской пьесы. Он тонко подметил, что даже Г. Брандес, первым выступивший в защиту трактовки «Привидений» как драмы фру Альвинг, все-таки «не признавал данной пьесы наиболее значительным произведением Ибсена». И именно потому, объясняет Ведель, что «в силу основного тона своего драма “Привидения” не могла захватить сильного, жадного к жизни и боевого поколения “бурного порыва”, к которому принадлежал критик. Самый сильный брандесовский вывод: “нигилизм — неизбежный плод духовной тирании”, точно передающий идею автора, не мог воодушевлять даже единомышленников Ибсена. “Привидениям” суждено было стать, — продолжает он, — настольного книгою отнюдь не для поколения, родственного Брандесу, а для более молодых, иначе сложившихся духовно поколений». Для тех, кто формировался в эпоху реакции, распространившейся по всей Европе. Ведель осуждает это поколение, которое «заранее отказалось от намерения взбунтовать мир, окутавшись в плащ усталой безнадежности». Он обвиняет его в том, что «оно схватилось за учение о наследственности, как за свое оправдание, чувствуя себя слабым, утонченным продуктом упадка — декадентами». «Сенсационный роман Германа Банга “Безнадежные поколения” (1880) задал тон этому поколению, — делает вывод критик, — а “Привидения” стали его библией»[[236]](#endnote-237).

Молодежь чувствовала себя обреченной. Идея исторической преемственности (вернее — зависимости) поколений сказывалась на их мироощущении. Эту мысль выразил критик «Московского еженедельника» в связи с постановкой «Привидений» в Малом театре: «Наши дети отравлены тем ядом безнадежности, неспособности к борьбе и к перенесению жизни, который был последствием непосильной борьбы их родителей за право человеческой жизни»[[237]](#endnote-238). Отчаяние этих детей пронзительным криком перекрывало гневные раскаяния фру Альвинг. Судьба Освальда стала общеевропейским знаком современности, а роль Освальда — излюбленной ролью актеров-неврастеников. Однако концепция образа у разных исполнителей видоизменялась по-своему.

Э. Цаккони последовательно выдерживал принципы сценического натурализма. Он подробно передавал «историю болезни» героя, словно занимался психопатологическим исследованием или «читал лекцию в клинике медицинского института»[[238]](#endnote-239). Критики и мемуаристы говорили: присутствовать на «Привидениях» с Цаккони это все равно что провести несколько часов у изголовья умирающего. Но актер производил чрезвычайно сильное впечатление на зрителей отнюдь не «эпилептическими штуками», раздражавшими Кугеля. {127} Его исполнение вызывало страх за человека. Освальд — Цаккони был раздавлен болезнью. Он представлял собою симптом современной жизни, внушал острое чувство тревоги за молодое поколение.

Совсем иную трактовку образа выдвинул Й. Кайнц; он тоже принадлежал к числу актеров-неврастеников, и его называли даже «предтечей, Иоанном Крестителем натурализма»[[239]](#endnote-240). Но в его исполнении Освальд был возвышенной, цельной личностью, отстаивающей независимость своего внутреннего мира. Нравственное и интеллектуальное превосходство вызывало гневный протест молодой души, очутившейся в мире зла и несправедливости. Актер видел в своем герое не столько трагического преемника «болезней века», сколько их антагониста. Только когда открывалась тайна тяготеющей над ним наследственности, «*внезапно* разражалась ужасающая катастрофа»[[240]](#endnote-241). Сюда, к этому моменту, стягивалась Кайнцем кульминация драмы. Когда мать рассказывала Освальду о греховной жизни отца, он еще продолжал сквозь сжатые зубы беззвучно выкрикивать проклятия. Но он уже был раздавлен ужасом: независимость и свобода личности оказались мнимыми.

В лице Цаккони и Кайнца ибсеновская тема кризиса личности в буржуазном обществе нашла на европейской сцене два наиболее характерных принципа истолкования. Ибсену, разумеется, ближе была концепция Кайнца, которого он называл лучшим исполнителем Освальда. Трактовки Цаккони он не принял. По свидетельству Амфитеатрова, драматург «пришел в ужас от Освальда — Цаккони и печатно заявил, что не предполагал возможности, чтобы роль Освальда освещалась в таком подчеркнуто патологическом толковании»[[241]](#endnote-242).

Широкий интерес к пьесам Ибсена в России возник лишь в 90‑х годах XIX века. Поэтому поздние произведения накладывали свой отпечаток на восприятие его творчества в целом. Характерно, что первыми переводчиками и комментаторами ибсеновской драматургии выступили «старшие символисты» — Д. Мережковский, К. Бальмонт, Н. Минский. Из зарубежных критиков, писавших об Ибсене, ранее, чем Г. Брандес — пропагандист его реалистических воззрений, оказался переведенным М. Нордау, представляющий драматурга мистиком. «Привидения», послужившие на западе едва ли не манифестом движения свободных театров — течения натурализма, — русской критикой рассматривались преимущественно как драма символическая.

Вместе с тем герои Ибсена попали в родственную им среду. Не случайно норвежский драматург на рубеже XIX – XX веков занял в России место рядом с Достоевским. Их произведения волновали острейшей постановкой вопроса о судьбе личности в буржуазном обществе, о кризисе ее индивидуалистического сознания.

Первым, кто добился разрешения на постановку «Привидений», находящихся под цензурным запретом, был П. Н. Орленев.

{128} Образ Освальда, по признанию актера, долгое время мучил его воображение «жгучей тоской». Он увидел в герое прежде всего несчастную жертву наследственности, безнадежно больного человека. Для достоверности изображения актер стал посещать психиатрические лечебницы, наблюдать поведение душевнобольных. В одной из больниц его особенно «поразила фигура с неповорачивающейся головой — от невыносимой тупой боли в затылке. Конвульсивное подергивание лица при каждом повороте туловища оставляло непередаваемое впечатление от его мученического образа. Он во мне всецело запечатлелся, — рассказывал артист в воспоминаниях, — и с этого дня я непрерывно воссоздавал его фигуру»[[242]](#endnote-243).

На сцене Освальд сохранил у Орленева ту же манеру говорить, двигаться, — затрудненно, с напряжением превозмогая боль. На свой первый спектакль в театре Неметти артист пригласил участников проходившего тогда в Петербурге съезда врачей-психиатров. Они признали абсолютную точность передачи актером симптомов прогрессирующего паралича.

Орленев рисовал перед зрителями Освальда, не сумевшего оправиться после первого припадка, предшествовавшего началу пьесы. Он появлялся на сцене уже как «привидение… как маска… как мертвец». «Прекрасный выход! — комментировал О. Дымов. — На сцену вышло что-то мертвое, обреченное, держащееся на последних связках плоти»[[243]](#endnote-244). И далее в исполнении актера трагедия разрушения личности подменялась физиологией разрушения организма.

В этом молодом человеке нельзя было увидеть художника, ярко одаренную в прошлом личность. Болезнь убила в нем все. Он был не только неполноценной, но и извращенной натурой. Если почти у всех исполнителей роли отношение Освальда к Регине оставалось хоть каким-то островком надежды, то Орленев и здесь, в сценах с нею, «следил за ее движениями плотоядными глазами развратника»[[244]](#endnote-245). В нем прорывались животные инстинкты отца.

Но артист все же стремился оправдать героя. Он рассчитывал на глубокое сочувствие к его несчастной судьбе. Освальд подверстывался Орленевым к разряду слабых и беззащитных «маленьких людей». Здесь лежало коренное отличие орленевского Освальда от характера, созданного Цаккони. Орленев достигал подлинно трагического впечатления в финале не столько пугая картиной эпилептического припадка, сколько пробуждая гнетущую боль за невинно гибнущего человека. Он умел вызвать в зрительном зале томительную, жуткую паузу, которой всегда заканчивал спектакль.

Этим отношением к Освальду Орленев заражал всех. Те потрясения, которые вызывал актер мученическим образом своего героя, стали легендой русского театра.

Самойловым роль Освальда была сыграна в споре с Орленевым и принесла ему не менее громкую славу. В ряде случаев самойловскому Освальду отдавалось предпочтение не только перед первым {129} исполнителем роли, но и перед позднейшими ее интерпретаторами на русской сцене, среди которых были И. М. Москвин и А. А. Остужев.

Выбор Самойлова сразу остановился на «Привидениях», как только было получено цензурное разрешение. Готовясь к сезону в театре Комиссаржевской, он писал в июне 1904 года режиссеру Н. А. Попову: «Будет ли Комиссаржевская играть в “Привидениях”? Это было бы очень хорошо. А главное, нам нужно сыграть эту пьесу непременно раньше, чем она будет поставлена на императорской сцене. Первое впечатление имеет громадное значение. Я был бы очень рад, если бы Вы посодействовали скорейшей постановке этой пьесы»[[245]](#endnote-246). Однако еще ранее Самойлов, по старой привычке гастролера, уже «опробовал» роль во время весенней поездки по провинции.

В Харькове его дебют в «Привидениях» совпал с гастрольными выступлениями Орленева. И сразу стало очевидным различие трактовок, которые дали образу Освальда два больших актера.

«Неужели и он увлечется таким же мучительным реализмом, как г. Орленев?» — спрашивал себя харьковский театральный критик В. Иванов перед самойловским спектаклем. И должен был с удовлетворением признать, что в исполнении Самойлова «не было того грубого реализма, который беспощадно бьет по нервам зрителей и мало согласуется с художественной правдою». В игре Самойлова «те мучительные ужасы, которые заставляет нас пережить в своей пьесе Ибсен, — делал он заключение, — как-то смягчились и одухотворились, утратив свой патологический характер»[[246]](#endnote-247). Эта точка зрения была поддержана столичной критикой.

Актер даже в финале уберегся от физиологизма. Он «с большим художественным тактом отнесся к своей задаче, — отмечал такой ревностный поборник сценического вкуса, как Кугель. — Не было этих клинических судорог, кривляний, слюны, бегущей из парализованных губ, и тому подобных гадостей, — писал он, вспоминая, очевидно, Цаккони. — Роль была передана благородно»[[247]](#endnote-248).

Сразу утвердилось мнение, что Самойлов рисует тип «истинно реальный, но с соблюдением художественной меры»[[248]](#endnote-249). И позднее, когда его творчество претерпело значительные изменения, сказавшиеся и на роли Освальда, критика все же считала, что актеру «удалось то, что не удалось в полной мере ни Орленеву, ни Москвину, ни Остужеву», то есть что он «достигает большого, поражающего впечатления», не прибегая ни к каким клиническим эффектам[[249]](#endnote-250).

Самойловский Освальд представал на сцене молодым художником, на прекрасном открытом лице которого играла теплая, располагающая улыбка. Он был «чрезвычайно симпатичен», обаятелен. В нем сочеталась душевная простота с «несомненными задатками гениальности».

{130} В характеристике своего героя актер, однако, был чужд идеализирующей односторонности. Кугель подмечал это: «Г. Самойлов казался действительно юным, изящным и в то же время “переутомленным” молодым художником». За внешней сдержанностью чувствовалась нервная напряженность, чуть колеблющаяся походка выдавала бездеятельную усталость. Уже в первом действии у артиста «какие-то едва уловимые “гиппократовы” черточки, — как именует зачаточные признаки болезни Освальда харьковский рецензент, — указывают на тяжелый душевный недуг, на какую-то мрачную, всепоглощающую тревогу, время от времени проскальзывающую на лице»[[250]](#endnote-251).

Самойлов не чурался постепенного выявления в своем герое «черт того душевного расстройства, каким обыкновенно страдают подобные ему, встречающиеся в жизни, субъекты»[[251]](#endnote-252). Но степень, мера изображения болезненности определялась как обыкновенная, весьма распространенная в жизни и совсем не требующая клинического диагноза.

Не болезнь, а все более ясно осознаваемая обреченность выступала причиной тяжелых *нравственных* мучений Освальда.

Драму героя, неизбежно влекущую его к катастрофе, Самойлов прочерчивал без надрыва и истерии. Кугель даже считал, что актеру «можно было бы пожелать больше нервности, если бы не было риска нарушить художественные границы образа». Привыкшие видеть в Самойлове «специалиста на психопатологические роли» выражали неудовольствие, что актер «играл не так, как можно было бы ожидать от него», упрекая, что «его Освальд в первых двух действиях ничем не подготовил зрителей к настигающему его в третьем акте слабоумию»[[252]](#endnote-253).

Но актер и не стремился прослеживать «историю болезни». Психологический же рисунок роли у него был четко выверен: «простые тона, нарастание страха, потом ужаса и снова простой тон, но в нем уже боль, одни страдания»[[253]](#endnote-254).

Образ Освальда как бы концентрировал в себе мысли, чувства и настроения, которыми жили в то время другие самойловские герои. Об их внутреннем состоянии можно было бы сказать словами А. Белого: «… душа чревата будущим: вырождение и возрождение в ней борются». В Освальде конфликт этот был особенно остр.

Ежась и даже как будто внутренне содрогаясь от холодного дождливого мрака, Освальд где-то в глубине души все-таки надеялся, что неприветливо встретившая его погода развеется, пройдут гнетущие опасения и лучи солнца вновь прольются в окна, в его душу, в его картины.

Центральным моментом роли у Самойлова, ее кульминацией была исповедь героя, в которую актер вложил всю силу и страстность своих убеждений: «Вдохновенно звучал монолог Освальда о радости жить, радости работать, этот выстраданный Ибсеном протест {131} против мелкой угрюмой обывательщины, обращающей на дурное все высокие порывы души»[[254]](#endnote-255). Но когда настигала мысль о доставшемся наследии, голос актера обрывался, лицо мгновенно темнело.

В самойловском исполнении Освальд захватывал напряженностью внутренней борьбы, сложностью душевных противоречий. Киевский критик считал это главным достоинством в игре актера: «Жажда жизни, труда, радости и полная безнадежность, неспособность к любимому труду, медленное умирание; стремление к красоте — и кошмарное безобразие действительности; невообразимый ужас надвигающегося безумия — все это передается г. Самойловым необыкновенно ярко, убедительно, талантливо»[[255]](#endnote-256). Однако этот Освальд не вызывал такого безнадежного чувства, как орленевский. В тисках безвыходности билась и изнемогала душа, до последнего мгновения сохранившая тягу к солнцу, теплу и свету. В Освальде — Самойлове видели «искателя радости, полного кипучей духовной жизни художника» и недоумевали, «каким путем г. Орленев додумался до такого искажающего авторский замысел толкования», откуда появились у его Освальда «монотонная размеренная дикция, вялые, апатичные манеры»[[256]](#endnote-257).

Самойловский Освальд искал необходимую точку опоры. Природная живость Регины, ее цветущая свежесть вселяли мечту об обновлении. Если ему и не хватало животворных соков в его отравленной крови, то он обладал нормальным, здоровым инстинктом жизни. Посмотрите, «с какой властной, почти органической уверенностью, — обращал внимание критик харьковской газеты, — тянется Самойлов — Освальд к возможному якорю спасения, к Регине. Его влечение к здоровому, чистому телу Регины далеко от грязного вожделения отца… а принимает символический характер сближения, диктуемого природой»[[257]](#endnote-258). Это живое и естественное свойство натуры ограждало самойловского героя от нравственного и психического распада.

Всякий раз, когда голос Освальда набирал вдохновенную силу, в нем чувствовался неодолимый в человеке порыв к счастью. Однако вслед за глотком свежего воздуха зрителям передавалась мучительная тоска актера. За что? — с горьким упреком вопрошал самойловский Освальд. За что не дано ему было реализовать своей творческой энергии в искусстве, а теперь отнята последняя радость в жизни — его любовь к Регине? За что он наказан? За что должен гибнуть этот полный любви к жизни человек? Он ясно осознавал, что его ждет и почему он обречен. Но от этого еще мучительнее были его «за что?», выдержать которые, казалось, не мог даже здоровый мозг.

«За что?» — этот лейтмотив роли уловил в игре Самойлова харьковский рецензент, скрывшийся под псевдонимом «Марк»:

«“За что?”

{132} Этот законный вопрос не звучит у самойловского Освальда угрозой или проклятием тем, кто, быть может, и заслужил их, а обвивает уже носящее следы надвигающейся катастрофы, но все же прекрасное лицо глубокой скорбью, безличным укором страдания».

До самого последнего момента Освальд оставался у Самойлова человеком, живущим напряженной духовной жизнью. «Сцену безумия Самойлов провел жутко: облитый теплыми лучами солнца из окна, с тугой улыбкой на холодном лице, странным блеском в глазах Освальд лежит, обрушившись в кресло; тут и последние слова, и последние улыбки — взор уже ничего не ловит, но руки, но пальцы что-то ищут, ощупывают, даже ткут в воздухе… Страшная, мертвая поза; страшные, живые пальцы!»[[258]](#endnote-259) В какой-то момент встрепенувшегося сознания он «звал на помощь далекое, животворное солнце». Но когда замирал последний возглас, лицо покрывалось мертвенной бледностью и застывало в пугающем покое. Наступало вечное оцепенение расширенных, пронзительно вопрошающих глаз.

Игра Самойлова вызывала, как свидетельствует отзыв современника, «бесконечную цепь неотвязных, мрачных, глубоко западающих мыслей о всех тех причинах, к которым мы относимся так легко, но которые имеют такие ужасные последствия, быть может, для миллиона других Освальдов»[[259]](#endnote-260).

Самойловское исполнение роли Освальда было проникнуто подлинным ощущением современности. Однако навязшие представления о пьесе как драме фру Альвинг мешали порой безоговорочному признанию работы актера. Особенно это отразилось в отзывах прессы о *спектакле* театра Комиссаржевской. Ждали целостности постановочного замысла и никак не могли смириться с тем, что главной фигурой вновь оказался Освальд. Пускай без патологии, но почему все же Освальд? В этом смысле и бросался театру упрек, что ибсеновская драма поставлена здесь «по заветному шаблону». Самойлов «играл прекрасно, с большой продуманностью и подъемом», но, по мнению «Петербургского дневника театрала», тем самым лишь «помог извращению сценической перспективы». Хотя артист «произвел очень сильное впечатление» на критика «Новостей», он все же считал нужным указать, что «основной нерв пьесы не в личности жертвы вырождения, а, конечно, в фру Альвинг, этой смелой протестантке».

Самойлову приходилось выслушивать возражения и еще по одной линии. О. Дымов, заключая свою рецензию с репортерской объективностью: «Г. Самойлов имел большой успех», целиком не принимал его трактовки, ибо для него Освальд воплощал «высшую мудрость, которая низлетает к людям, стоящим у гроба, говорит его словами»[[260]](#endnote-261). Э. Старк признавал, что Самойлов играет «само по себе хорошо, но к Ибсену никакого отношения не имеет», так как в спектакле «вся символическая сторона драмы отходит на задний план»[[261]](#endnote-262). Критику «Петербургской газеты», считавшему роль Освальда {133} лучшей из самойловских ролей, сыгранных в театре Комиссаржевской, все же недоставало в ней «того выразительного символизма, что так определенно и красиво закругляет ибсеновскую драму»[[262]](#endnote-263).

Актер же раскрывал жизненную, реально существующую трагедию современного человека. Потому-то и ждали его выступлений в «Привидениях» с особым интересом, так как знали, что Ибсен, «вопреки уверениям символистов, не с ними — и по годам, и по художественным традициям» — и что именно Самойлов, актер реалистической школы, может дать наиболее глубокое истолкование роли[[263]](#endnote-264). Некоторых критиков озадачивал «Ибсен, исполненный, так сказать, в бытовой манере», потому что, чистосердечно признавались они, «нас приучили видеть Ибсена… в тонах, обволакивающих резкость внешних восприятии дымкой символа»[[264]](#endnote-265).

Вот этих «красивых закруглений», этой символической дымки, «обволакивающей резкость», Самойлов как раз и избегал. Они могли послужить не укрупнению замысла, а лишь его многозначительной абстрактной расплывчатости.

Роль Освальда, самая характерная для неврастеников, была сыграна двумя крупнейшими представителями этого амплуа — Самойловым и Орленевым — совсем различно. Но несмотря на противоположность трактовок, на несходство во внешнем облике, образ Освальда в обоих случаях был глубоко проникнут болью за человека. «В театральном мире за Самойловым и Орленевым, — писал Э. Бескин в 1912 году, — уже давно числится слава лучших русских Освальдов»[[265]](#endnote-266).

С тех же позиций, с каких Орленев переосмыслял традицию исполнения роли Э. Цаккони, Самойлов противостоял другой западноевропейской традиции — кайнцевской.

Для Цаккони Освальд был больным *порождением* растленной эпохи. Актер *предъявлял* его зрителям как свидетельство, как улику, как вещественное доказательство «греховности» современной жизни. Орленев пронизал свое отношение к герою глубоким сочувствием, показав Освальда безвинной *жертвой*. Он выступал *защитником* несчастного мученика.

У Кайнца Освальд был суверенной личностью, представляющей некую самоценность. Актер противопоставлял своего героя обществу. Самойловский же Освальд, будучи не менее яркой индивидуальностью, вместил в себе все болезненные противоречия века. Не гневной кайнцевской отповедью, а выстраданным упреком звучал со сцены его голос. Зато сильный и грозный ненавистник буржуазной морали терпел крах в финале, а измученный, слабый, больной «искатель радости» до конца сохранял нетленным свое духовное «я». Между *ставкой на личность* у Кайнца и *верой в человека* у Самойлова, явившейся выражением гуманизма XX века, заключалось принципиальное различие трактовки образа.

{134} Самойлов во многом предвосхитил ту классическую трактовку роли Освальда, которую дал позднее А. Моисси. В «Прощании с Александром Моисси» С. Цвейг замечательно охарактеризовал творчество актера. «Ничто так не манило его, — говорил Цвейг над могилой Моисси, — как возможность показать людям, что самое сокровенное, самое чистое в человеке не подвластно разрушению… И не было у него желания заветнее, чем показать, как снова и снова восстает человек из обломков своей разбитой жизни»[[266]](#endnote-267). Это в полной мере относилось и к Освальду, представшему человеком, одаренным «глубоким чувством жизни», но существующим «со столь же глубокой уверенностью в собственной своей непоправимой гибели»[[267]](#endnote-268). С «лицом осужденного», в «ореоле тления» он не утрачивал, однако, мужества, стойкости, своей духовной красоты.

Самойлов и Орленев жили болью, нервами и душевными потрясениями своих героев. Их лирическая тема непосредственно проникала в образы. Она придавала им новое качество и измерение. Это обусловило большее родство их Освальдов между собой, чем каждого в отдельности со своим предшественником по сценической традиции.

Различие же коренилось в художественной индивидуальности исполнителей. Орленев шел к трагическим темам современности через образы «маленького человека». Это сказалось и в Освальде. Романтические роли, подобно Фердинанду, ему мало удавались. У Самойлова, напротив, Фердинанд был одной из коронных ролей. Его творчество питалось другим материалом. Униженным и обездоленным он предпочитал отверженных «лишних людей». В исповеди же одинаково нуждались и те герои, которым отдал свои симпатии Орленев, и те, которыми дорожил Самойлов.

## Поражение

Само название пьесы А. И. Косоротова «Весенний поток», появившейся в преддверии 1905 года, запечатлело подъем общественных настроений в стране. Современники, не обольщаясь художественными достоинствами этого произведения, испытывали искреннее увлечение «бодрым и бодрящим» духом пьесы. «Русская мысль» в первой книге за 1905 год отмечала, что «Весенний поток» «произвел даже некоторую сенсацию», и объясняла это важностью и актуальностью поднятых автором вопросов. Рецензентам коршевского спектакля в Москве и петербургской постановки театра В. Ф. Комиссаржевской слышался в пьесе «призыв к жизни полной, вольной, свободной». В замысле Косоротова видели влияние идей Горького и горячо приветствовали смело прозвучавший голос молодого драматурга.

{135} Конечно, автор «Весеннего потока» выше уровня среднеинтеллигентского философствования над «вопросами жизни» не поднимался. Но в момент своего появления, как справедливо пишет А. Бруштейн, «в тот момент, когда все, что в России веками стояло незыблемо и неподвижно, снялось с места и пошло, поплыло, как река, ломающая сковывающий ее лед, пьеса “Весенний поток” была по-своему полезна и уместна. Она говорила о ломке устарелой буржуазной морали, буржуазных установлений любви и брака, за ханжеской вывеской которых, как клопы за прадедовскими портретами, гнездились глубокий, гниющий распад семьи, поругание любви, проституция как социальное зло и сифилис как социальная болезнь».

В спектакле театра В. Ф. Комиссаржевской Самойлов не участвовал. Сергея Хмарина играл К. В. Бравич. Но роль эта настолько заинтересовала актера, что он включил ее в первые же свои гастроли во время великопостного перерыва (март 1905 года). С тех пор «Весенний поток» свыше двадцати лет не сходил с репертуара Самойлова.

Внимание зрителей 1905 года концентрировалось, в первую очередь, на образах молодых героев пьесы. Публика уносила из театра, по наблюдению рецензента, «прежде всего буйный протест против старых постылых цепей, гимн молодой свободной жизни, гимн весеннему потоку, и только сбоку, в уголке души, щемящее чувство жалости к погибшему неудачнику»[[268]](#endnote-269). Должно быть, поэтому роль Сергея Хмарина ни у Бравича, ни у коршевского ее исполнителя Яковлева не прозвучала с достаточной силой. Между тем именно в драме Сергея Хмарина — немолодого, неизлечимо больного человека, находящегося на грани самоубийства — конфликт поколений, служащий драматургическим стержнем пьесы, находит свое психологическое разрешение.

Косоротовской молодежи — с ее нигилистической бравадой, призывами к свободе чувств и каким-то расплывчатым философствованием — лишь на короткое время удалось привлечь интерес к себе. Образ же Хмарина, напротив, постепенно раскрывал свое более глубокое содержание. Когда в 1912 году разнеслась весть о самоубийстве Косоротова, не выдержавшего медленного умирания от туберкулеза, Хмарин стал рассматриваться как лирический герой драматурга. Этот взгляд подтверждался опубликованным тогда же письмом Косоротова, которое он написал незадолго до смерти. «Очень полезно молодым людям, — раскрывал он свои наболевшие мысли перед другом, — читать биографии и автобиографии великих мужей, — как они, преодолев тьму препятствий, “воссияли” и т. д. Но не менее полезно, думается мне, было бы им погрузиться в правдивую автобиографию талантов, так сказать, “промотавшихся”. Ведь сколько нас таких-то болтыхается по России…»[[269]](#endnote-270) Не «великие мужи», не борьба и подвиг были темой всего его творчества, а трагедия неудавшейся жизни честного, благородного, но «промотавшегося» {136} человека. И пьеса «Весенний поток» сразу предстала в новом свете — как «предсмертное письмо самоубийцы».

Самойлов с первых же выступлений в роли Сергея Хмарина чутко угадал в нем авторский нерв пьесы, сразу же выдвинув его на первый план как подлинного героя. Такая трактовка менее всего была обусловлена гастрольными притязаниями актера.

Самойловский Хмарин не уступал молодым в силе ненависти и презрения к лживой и лицемерной буржуазной морали. Не случайно рецензенты в один голос называли лучшей сцену его объяснения со старшим братом — сухим, холодным и жестоким блюстителем дряхлеющих устоев. Здесь актер поднимался до обличительного пафоса, гневно обвиняя «его превосходительство» не столько в бездушии, сколько в насильственной опеке, чинимой всей сановной кликой над молодыми незрелыми умами, в подавлении их самостоятельности, свободы, воли к жизни.

Самойловский Хмарин не уступал молодым и в страстности отстаивания собственных идей, независимости нравственных суждений. Свои взгляды он высказывал с таким проповедническим огнем, что они воспринимались как непреложная истина. Но герой Самойлова уже сознавал себя жертвой той самой опеки, против которой восставал теперь, и тем ожесточеннее восставал. И потому весь гнев и пафос Хмарина не снимали горького осадка — слишком запоздалыми были вспышки его протеста.

Начиная с первой сцены, где атмосферу бурной жизнерадостности молодежи прорезывала глубокая печаль, застывшая в глазах актера, и кончая прощанием с жизнью, когда «грустная улыбка конвульсивно» пробегала по его лицу, Самойлов беспрерывно нес в себе тяжелую душевную муку. В связи с этим некоторым критикам хотелось видеть в Хмарине героя, который, «обреченный року, проникается сознанием неотвратимости этого рока и покорно идет навстречу ему». Но для последовательного воплощения такой интерпретации образа им не хватало у Самойлова «восторженной стремительности в движении к ясно осознанному смертному освобождению от опутавших его и напрасных страданий безвозвратно загубленной жизни»[[270]](#endnote-271). Этот упрек был неизбежен, так как самойловская тема вела героя совсем иной дорогой.

Движение роли состояло не в ожидании конца и тем более не в восторженном приближении к нему, а в попытке приобщиться к «весеннему потоку» жизни, несмотря на осознание своей обреченности. В герое возродилось жадное стремление жить, любить, слушать пение птиц и наслаждаться красотой природы. И хотя сам Хмарин уже не мог питать никаких надежд, «весенний поток» подхватил его и понес со всей стремительностью. Трагедия заключалась в том, что слиться с этим потоком ему было дано лишь на миг. И все-таки он считал себя тем, кого «весенний поток» не разбивает в щепы, а «выносит на злачный берег». Ему оказались близки и понятны {137} стремления молодежи, ему удалось проникнуться их духом, увидеть весеннее половодье и полной грудью вдохнуть свежий ветер. «И вот это настроение, — писал один из рецензентов, — это понимание, а может быть, и ощущение счастья жизни на пороге смерти артист передал с поразительным талантом»[[271]](#endnote-272).

Рядом с молодежью фигура Хмарина и в пьесе Косоротова выглядит более значительной. В спектакле же актер наполнял этот образ таким внутренним благородством, такой высокой духовностью и нравственной красотой, что порой даже смещался акцент пьесы. И тогда становилось, как писал киевский рецензент, «и жутко… и больно… и досадно за Сергея Хмарина, уступившего дорогу на жизненном пути — каким-то жалким… никчемным… бесталанным, но все же удачникам — молодым и физически довольным собою ограниченным субъектам»[[272]](#endnote-273).

Конечно, трагедию своего, сломанного жизнью, поколения Самойлов не мог приглушить даже радостным прозрением новой смены. Напротив, она даже обострилась от сознания, что его герои снова оказались лишними людьми, такими же неудачниками на «празднике жизни», какими были в ее тисках. Поэтому хмаринская исповедь напоминала у Самойлова то «лебединую песнь, звучащую как замирающее эхо»[[273]](#endnote-274), то вдруг прорывалась «криком больной раздвоенной души»[[274]](#endnote-275). Но в лирике Самойлова не было сентиментальной расслабленности, а в его крике — истерической взвинченности. Исполнение роли было проникнуто, как неоднократно отмечалось критиками, мужественной чеховской грустью.

Чутко реагируя на общественные настроения, Самойлов прежде всего выражал психологию своего поколения. Бурные события революционной действительности также преломлялись в ней, получая сочувственный отклик, но одновременно рождая тревогу о судьбе близких ему героев. Та часть оппозиционной демократической интеллигенции, которая в 90‑е и в начале 900‑х годов активно влияла на духовную жизнь современников, отнюдь не сошла с исторической арены в годы революции. Но ее позиция оказалась уязвимой. Совесть по-прежнему не могла мириться с отживающими свой век порядками, но и не позволяла совместить понятие гуманизма с неизбежностью жертв. Неразрешимость этого противоречия вновь погружала в состояние мучительной раздвоенности. Самойлов оставался выразителем настроений этой весьма многочисленной интеллигенции.

Наступление сил реакции и постепенно идущий на убыль революционный подъем вызывали у Самойлова гнетущее чувство. Оно прорвалось полным безнадежности стоном в роли Арнольда Крамера из пьесы Г. Гауптмана «Михаэль Крамер», которая была сыграна Самойловым, если можно так выразиться, навзрыд.

Актер с ужасом сознавал, что человек не способен не только что-либо изменить в мире, но и сам не может оставаться цельной личностью. {138} Ни гениальный художественный дар Арнольда Крамера, ни его поразительная по глубине чувства любовь к Лизе Бенш не спасли его от духовной опустошенности. Повсюду встречая лишь злобу или насмешку, сталкиваясь с ожесточившимися, не понимающими друг друга людьми, он и сам затравленно замыкался в себе. И ничего, кроме надорванных нервов и граничащего с психическим заболеванием надлома, он не мог вынести из своего противоборства с жизнью.

В финале пьесы Гауптмана звучат слова: «Смерть — это самый милосердный вид жизни». И хотя принадлежат они не Арнольду Крамеру — их произносит отец героя уже над его гробом, — они подводят итог именно его перегоревшей жизни.

Поражение революции укрепило мрачную, взятую каким-то сдавленным голосом ноту в творчестве актера. Новая эпоха, эпоха общественно-политической реакции, открыла этим настроениям прямую дорогу. Нужен был драматург, который помог бы их выразить. Самойлов нашел его в лице Леонида Андреева.

# **{****139}** Часть третьяТеатр Леонида АндрееваСудьба гастролераСвоя правдаМастерВстреча с новой аудиториейПоследние роли

## **{****140}** Театр Леонида Андреева

Поражение первой русской революции тяжелым грузом придавило связанные с ней надежды. Поколение интеллигенции, уже пережившее разгром, а потом внутренний крах народничества, вновь теряло веру в освобождение человека. Пройти путь сквозь 90‑е годы, когда «в сером и гнилом тумане увяла плоть и дух погас», увидеть едва забрезживший рассвет и вновь ощутить то, о чем сказано у Блока: «Двадцатый век… еще бездомней, еще страшнее жизни мгла…» — это выпало на долю одного поколения.

«Реакция только больше углубила то, что было в зачаточном состоянии в период апатии 90‑х годов», — писал в воспоминаниях К. А. Марджанов[[275]](#endnote-276). Он верно указывал на внутреннее сходство двух наиболее болезненно протекавших этапов в жизни русской интеллигенции. Следует, быть может, только уточнить, что послереволюционная действительность не просто «углубила», а усугубила настроения начала 90‑х годов, довела человека, по выражению Блока, до «последнего отчаяния», внушила ощущение катастрофичности жизни.

С хаосом в душе, стоящим на краю бездны увидел своего современника Л. Андреев. Исповедническая искренность, с которой говорил он о человеке, несущем в себе «сознанье страшное обмана», пронизывала все его произведения — и прозу, и драматургию.

Его творчество получало очень противоречивые оценки как в современной писателю критике, так и в исследовательской литературе.

Если опираться на восприятие творчества Андреева его современниками, то более всего можно, пожалуй, довериться А. Блоку. Горький, Боровский, Луначарский, с одной стороны, Мережковский, Белый, с другой, по-своему объясняют, в чем состояло *расхождение* Андреева с ведущими тенденциями эпохи. Блок же говорит о тех *совпадениях* с общественными настроениями, которые определили грандиозный успех андреевского творчества.

«Каждая его фраза, — писал поэт в 1907 году, — безобразный визг, как от пилы, когда он слабый человек, и звериный рев, когда он творец и художник. Меня эти визги и вопли проникают всего, от них я застываю и переселяюсь в них, так что перестаю чувствовать живую душу, становлюсь жестоким и ненавидящим всех, кто {141} не с нами (потому что в эти мгновения — я с Л. Андреевым — одно, и оба мы отчаявшиеся и отчаянные). Последнее отчаяние мне слишком близко, и оно рождает последнюю искренность, притом, может быть, вывороченную наизнанку»[[276]](#endnote-277). Сила и характер воздействия андреевского творчества прекрасно запечатлены в этих словах. Они же оспаривают замечание Луначарского о том, что Андреев был выразителем настроений мещанской публики. Именно интеллигенция видела в нем близкого себе художника. Замечательное определение поэта — «отчаявшиеся и отчаянные» — полнее всего передает состояние духа писателя и его публики.

Мысль о своем театре возникла у Л. Андреева едва ли не с первых постановок «Жизни Человека» у Комиссаржевской и в МХТ. Эти спектакли не вполне удовлетворяли драматурга. Им не хватало строгого соответствия авторскому замыслу. В письмах к В. И. Немировичу-Данченко он неоднократно высказывал свою мечту о таком театре, каким стал МХТ для Чехова. При этом не столько полагался на режиссера-единомышленника, сколько на свое непосредственное руководство.

Еще в 1907 году прошли слухи о проекте создания нового театра Л. Андреевым и группой знаньевцев, заручившихся материальной поддержкой П. П. Рябушинского. Но дальше переговоров это начинание, очевидно, не продвинулось.

Андреев становился все более репертуарным драматургом, и потребность в собственном театре чувствовалась им с еще большей настойчивостью. Началом, основанием театру, который современники стали называть Андреевским, послужил Новый театр, открывшийся в Петербурге в сентябре 1908 года.

Инициатива его создания принадлежала Самойлову. В январе того же года, заручившись гарантийным письмом знаньевцев, подписанным С. Найденовым, С. Юшкевичем, Е. Чириковым и Ш. Ашем, о праве первой постановки всех их новых пьес, артист начал искать средства материального обеспечения «дела». Субсидировать предприятие вызвался некий А. Я. Левант — муж будущей премьерши театра А. Я. Садовской. Главным режиссером был приглашен испытанный Е. П. Карпов. Но все привлеченные Самойловым лица и возглавивший дирекцию драматург Ф. Н. Фальковский не были связаны общими художественными принципами. Труппа набиралась поспешно и тоже без определенного творческого прицела. В нее вошли талантливые актеры И. И. Судьбинин и В. В. Александровский и не более чем «полезные» — жена Чирикова, сын Карпова, сын Давыдова…

Во многом случайно сошедшиеся лица придерживались, однако, твердой ориентации на сугубо современные произведения драматической литературы. Помимо пьес знаньевцев, подписавших договор, к постановке была намечена новая драма Л. Андреева «Дни нашей жизни», предоставленная автором театру в знак поддержки.

{142} При всей неоднородности состава труппы, при явном несовпадении тенденций режиссуры с тенденциями новейшей драматургии, Новый театр ставкой на определенный репертуар сумел сразу заявить свою позицию в литературно-художественной жизни столицы.

Открылся он новой пьесой Е. Чирикова «Белая ворона», посвященной автором Самойлову. Он играл в ней главную роль — вернувшегося после пятнадцатилетней ссылки политического заключенного Григория Промотова. Чириковский герой выступал «со словами из “Знания” на устах», но весь тон пьесы расходился с ними: мотивы усталости и разочарования пронизывали ее от начала до конца.

Центральной темой «Белой вороны» был крах народнических иллюзий. Надломленный физически и духовно, Григорий Промотов признавался, что «перестал верить в необходимость личных жертв и страданий». Однако в 1908 году пьеса звучала как отклик на поражение первой русской революции. В спектакле это становилось совсем очевидно. Хотя актер и загримировался под героя репинской картины «Не ждали», душевный склад Григория Промотова был у него отчетливо современен.

Е. Карпов, встретившись с кровно близкой ему темой, стремился к максимальной конкретности в ее разработке. Но спектакль в целом был неудачен. Режиссер не смог продемонстрировать в нем ничего, кроме «уверенной и гладкой» работы.

Критика не только выделяла Самойлова, но даже противопоставляла и спектаклю, и пьесе. Не слишком благосклонные к актеру петербургские рецензенты единодушно называли открытие Нового театра «вечером триумфа» Самойлова; роль Григория Промотова зачислялась в разряд выдающихся его достижений.

Самойлов в «Белой вороне», казалось бы, воскрешал своего героя рубежа веков. Об актере вновь заговорили как об одном из лучших «по вкусу и чуткости исполнителей современных ролей “сумеречного” человека в стиле Астрова, Иванова»[[277]](#endnote-278). Некоторые критики считали даже, что в новом спектакле Самойлов лишь «уверенно повторял одну из уже игранных ролей»[[278]](#endnote-279).

Сходство самойловских персонажей слишком ярко бросалось в глаза, чтобы сразу увидеть их внутреннее различие. У прежних героев артиста не было «огонька впереди». Этот, как он сам говорит, «потерял маяк». «Промотов, — писала Л. Гуревич, — производит впечатление надломленного человека, утратившего веру былых времен и не нашедшего новой веры, человека с благородною, но опустошенною душою, не перенесшего тяжелых испытаний»[[279]](#endnote-280). У Самойлова преобладали мотивы подавленности, затаенной грусти. Роль строилась на полутонах, игралась мягко, тихо. Несколько приглушенный, матовый звук самойловского голоса определял самый тон исполнения.

Этот образ оказался в центре внимания публики, собравшейся на премьеру. В нем выразилось то главное, что вызвало к жизни {143} Новый театр. И это главное, вопреки неудаче спектакля в целом, поняла критика. «Я думаю, — проницательно замечал В. Азов, — это был не праздник искусства, а свидание добрых друзей, которых чуть было не развеял жестокий шквал, но соединило затишье после бури»[[280]](#endnote-281). Новый театр выглядел островком, на который после кораблекрушения прибило волной команду погибшего корабля.

«Белая ворона», однако, не «делала сезона» в театре. Главной ставкой в его репертуаре были «Дни нашей жизни». Этот спектакль действительно имел сенсационный успех: за сезон он выдержал более ста представлений, чего не бывало в практике даже МХТ. Правда, успех этот относился скорее к пьесе, чем к художественным достоинствам постановки. Л. Андреев, присутствовавший на пятидесятом представлении, остался недоволен режиссурой, игрой большинства актеров, составом труппы, театром в целом. Но Самойлова он выделил сразу, И когда отдавал ему пьесу для гастролей, писал: «Ваше участие в спектакле доставит мне, как автору, большую радость»[[281]](#endnote-282).

Несмотря на «низкий культурный уровень театра», а может быть, именно поэтому, Андреев решил сам взяться за дело и перестроить его по давно задуманному им плану. В этот приезд он познакомил Карпова со своей новой пьесой «Анатэма» и передал роль Давида Лейзера Самойлову, а также заключил договор на «Анфису». Театр переходил в руки Андреева не только как «лейб-автора этой сцены», обязавшегося в течение трех лет ставить здесь свои новые пьесы, но и как руководителя, пользующегося в вопросах репертуара решающим голосом и правом veto.

Андреев видел театр «театром автора». Он выдвигал идею гастрольных режиссеров, которые приглашались бы для каждой новой пьесы в соответствии с ее художественными особенностями. В репертуар предполагалось включать все наиболее значительное в литературном и общественном смысле. Помимо пьес самого Андреева здесь должны были ставиться знаньевцы, М. Горький и Ф. Сологуб; настойчиво привлекался к сотрудничеству Блок. Карпов, однако, менее всего подходил для столь всеохватных целей. Его сменил А. А. Санин, ставший главным режиссером, к чему, собственно, и свелось осуществление андреевского замысла.

Новый театр сменил название на Новый драматический театр. Для него было снято другое помещение — бывший театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Труппа пополнилась свежими силами. В нее вошли О. А. Голубева, Е. А. Полевицкая, Я. С. Тинский. Самойлов по-прежнему занимал здесь положение ведущего актера. Почти все намечавшиеся постановки предполагали его участие. Чириков в «Царе природы», О. Дымов в «Путях любви» предназначали для Самойлова главные роли. В автоинсценировке Сологуба «Мелкий бес» за Самойловым закреплялась роль Передонова, в «Анатэме» — Лейзера. Работы предстояло много.

{144} Открытия Нового драматического театра ждали с нетерпением. На него возлагались большие надежды. Андреев в беседах с корреспондентами московских и петербургских газет неоднократно подчеркивал, что видит своей задачей создание подлинно художественного театра в столице, который призван быть «сценой новой русской литературы»[[282]](#endnote-283). Пестрота авторских имен не смущала его. Напротив, казалось, что это сделает театр катализатором духовных исканий интеллигенции. В одном из интервью Самойлов говорил: «Наша цель — привлечь интеллигенцию, то есть публику, которая приходит в театр, как в храм, приходит не только учиться, но и облагораживать себя»[[283]](#endnote-284). Расплывчатые, но многообещающие намерения заставляли видеть в Андреевском театре наследника театра В. Ф. Комиссаржевской, в котором «концентрировались лучшие порывы и искания сценического искусства».

На практике оказалось все гораздо сложнее. Именно андреевское мироощущение подчинило себе сцену Нового драматического театра, хотя и ставились здесь, скажем, «Чудаки» Горького. Художественной цельности театр не обрел: не только для разных авторов, но и для пьес самого Андреева адекватной сценической формы найдено не было. Злословя, театр называли идейно-аплодисментным.

Самойлов, однако, сумел глубоко воплотить андреевские мысли и настроения, создав ряд значительных образов.

Еще до «Дней нашей жизни», поставленных в Новом театре и открывавших сезон Нового драматического театра, он сыграл в провинции «Жизнь Человека» (1907).

Артист часто публично заявлял о неприятии всевозможных модернистских течений. Однако «Жизнь Человека» сразу привлекла его внимание. Самойлов воспринимал Человека как реалистический образ, считая в целом пьесу незавершенной. Он рассуждал следующим образом: у «Л. Андреева зародилась идея… Его художественное воображение сейчас же набросало в хаотическом беспорядке формы этой идеи во всей их первородной причудливости. Горящая свеча, фигура “Некто в сером”, старухи, алкоголики со скрюченными пальцами и рядом реалистические сцены голода, страданья, бытовые фигуры родственников и гостей Человека, их необычайные, нарочито простые и в то же время вычурно сплетенные и связанные фразы и т. д., и т. д. Все это для самого Андреева явилось совершенно определенным и понятным, но он, не обработав и не оформив, неожиданно отдал весь этот хаос людям. Естественно получилось полное недоумение: театры не могут поставить, зритель и читатель не могут разобраться, критик не может определить»[[284]](#endnote-285). Самойлов думал, что сам-то он Андреева понял. Это убеждение покоилось на том, что за «первородной причудливостью форм» артист ясно ощутил могучие порывы духа и бессилие воли андреевского Человека, которые были так близки его героям.

Драматург, раскрывая замысел и комментируя приемы, использованные {145} им в «Жизни Человека», писал К. С. Станиславскому, что сцена «должна дать только отражение жизни», а не самую жизнь, что «основной тон игры» должны определять подчеркнутые им слова: «далеким и призрачным эхом». Он очень опасался «перейти границу» и «вместо отражения жизни… дать настоящую жизнь». Оставив кое-где «драматические местечки», он сознавался, что «смалодушничал» и что страстную молитву отца, «в сущности, следовало делать холоднее и отвлеченнее»[[285]](#endnote-286).

Самойлов это «малодушие» автора использовал в полной мере. В его исполнении, как писала газета «Русь», «отвлеченный образ андреевского Человека получил конкретную живую плоть»[[286]](#endnote-287). С Аркадьевым, выступившим ранее в той же роли в театре В. Ф. Комиссаржевской, сравнивать Самойлова казалось немыслимо, ибо правдивость, искренность его игры «и не снилась декадентствующим исполнителям театра Комиссаржевской»[[287]](#endnote-288). Конечно, успех Самойлова был успехом гастрольного исполнения роли. О расхождении актера с пьесой не задумывались. Самойлов убеждал реалистической силой созданного им образа — в нем видели живого человека.

Испытывая с постановкой «Жизни Человека» творческие трудности (спектакли, в которых он играл, были лишены какого-либо режиссерского решения и оценивались порой критикой как «сущий абсурд») и трудности цензурных запретов (в ряде городов актеру так и не позволили показать андреевскую пьесу), Самойлов вскоре перешел на почти концертное исполнение двух центральных для роли Человека актов: «Любовь и бедность» и «Несчастие Человека». Через них проходила главная для Самойлова тема мятежа и поражения.

В творческой биографии актера образ андреевского Человека зафиксировал тот момент, когда прежние его герои-неврастеники или «озлобленно разнервничавшиеся молодые люди» приходили к «последнему отчаянию». Сохраняя свою непокорность, Человек уже заглянул в бездну и ощутил мучительное бессилие перед действительностью, которую он так отчаянно ненавидит.

«Днями нашей жизни» назвал драматург следующую свою пьесу об этой самой действительности. Здесь вся ее грязь, уродство, «свинцовые мерзости» обнажены до предела. Однако обличительная интонация не служит камертоном пьесы. Она настроена скорее «по тому страшному, жуткому, лично-авторскому озлоблению», с каким воспринимает Андреев новую послереволюционную пору. Очень точно почувствовала его взгляд на современность Л. Гуревич, писавшая: «Ужас безверия создал эту пьесу»[[288]](#endnote-289). Не ужас перед действительностью. И не безверие Человека. А именно «ужас безверия» — то страшное состояние, которое для людей, переживающих поражение революции как личную катастрофу, было столь понятно.

Критика настойчиво варьировала мысль о том, что в новой пьесе Андреев «пошел в ученики к Островскому». Впрочем, ему и в «Днях {146} нашей жизни» хотелось дать обобщение, вырастающее до символа. В этом сказался весь склад андреевского мышления. А. Кугель, защищая реалистическую манеру андреевского письма, четко выделил эту тенденцию автора. «За горькою правдою реального изображения, — писал он, — чувствуется трагической символ нашей жизни! Но, — продолжал критик, вступая в спор со своими оппонентами, — не символов вы ищете, а эмблем, этикеток, блях, номерных значков. Вам нужна “символизация” намеренная, с указующим перстом, а не символизация как синтез художественных замыслов автора в воображении зрителя. В вашей якобы сложности — величайшая элементарность, в вашей изощренности — величайшая примитивность. Вы называете “бессознательным” или “надсознательным” то, что в действительности намеренно, холодно и надуманно. Истинная же “бессознательность” творчества берет жизнь в ее потрясающем единстве»[[289]](#endnote-290).

Воспроизвести на сцене жизнь «в ее потрясающем единстве» Карпову не удалось, хотя для оформления спектакля с натуры зарисовывался вид с Воробьевых гор, Тверской бульвар и другие места действия. Но дальше внешнего соответствия ремаркам пьесы мысль режиссера не проникала. Тверской бульвар, по замечанию Ю. Беляева, «был так натурален, что с него несло даже махоркой»[[290]](#endnote-291). Карпов широко разворачивал эту сцену в жанровое полотно, тщательно разрабатывая весь «калейдоскоп типов», смакуя всякую мелочь, подробность, деталь. В такой интерпретации «Дни нашей жизни» в лучшем случае могли показаться, как считала Л. Гуревич, «только вереницей обличительно-бытовых картин, напоминающих картины некоторых наших “передвижников”».

Впрочем, кое-где в спектакле возникал и более близкий Андрееву образный строй. В последнем акте, отмечал В. Азов, Карпов «сумел уловить в постановке душный дух меблированного мира. За номером, представленным на сцене, угадывался длинный, серый коридор, дурно освещенный, никогда не проветриваемый, ужасный “меблированный” коридор, которого никогда не забудет тот, кто измерял его шагами, как не забудет никогда бывший узник своей тюремной кельи»[[291]](#endnote-292). Но подобные находки были единичны и не определяли стиля постановки.

В спектакле на первый план неправомерно выступали типы с Тверского бульвара, «богемные» сцены, эпизод с фон Ранкеном. Едва ли не центральной становилась фигура Онуфрия, служащая режиссеру для поддержания «студенческого» колорита. Конфликт пьесы, раскрывающийся в судьбах Глуховцева и Оль-Оль, подменялся внешним движением сюжета, который режиссер приспосабливал для своих аппликаций. Онуфрий своим балагурством снимал напряженность действия, а своим примиренческим скепсисом и вовсе сводил драму на нет. В исполнении И. И. Судьбинина этот образ был настолько бросок, что критика готова была отдать актеру «пальму {147} первенства». Но Судьбинин-то как раз и заслужил самую резкую оценку Андреева, откровенно высказавшего Карпову, что такой успех «является радостью, весьма сомнительной для автора».

Проглядев главную психологическую линию драмы, Карпов обнажил тем самым ее мелодраматический скелет, который для Андреева был не менее условен, чем графическая схема «Жизни Человека». Постановка бросала невыгодный свет на саму пьесу. В том виде, в каком она предстала со сцены, Ю. Беляев имел основание называть ее и «шаблоннейшей драмой», и «публицистической дешевкой». В его резком отзыве исключение делалось лишь для некоторых актеров, сумевших, по его мнению, «придать истинный драматизм бульварному фельетону».

Самойлов оказался как бы вне спектакля, не добившись в нем художественного перевеса в пользу образа Глуховцева. Поэтому первые отзывы об исполнении актером этой роли обычно кратки, хотя и одобрительны без исключения. Критики поглощены анализом пьесы, выяснением режиссерского подхода к ней. Видимо, до решающего аргумента в споре режиссера с драматургом образ Глуховцева у Самойлова еще недостаточно вырос. Поднимая вопрос о подлинном смысле андреевской пьесы, об актере писали вскользь, но обязательно в плане противопоставления его карповскому замыслу. Л. Гуревич считала, что Самойлов «до некоторой степени спасает» роль Глуховцева. А. Кугель утверждал, что «умный, интеллигентный, даровитый актер сделал все, что было в его средствах». Только на гастролях, когда Самойлов вырвался из стесняющих его рамок спектакля, он сумел полно раскрыть свое понимание образа Глуховцева.

Критики часто указывали на возрастное несоответствие актера роли студента. Этим объяснялась недостаточная пылкость любви самойловского Глуховцева к Оль-Оль, скорее сдержанность, чем порывистость, в начальных сценах. Однако причины, меняющие тональность роли в первых актах, были не только внешними. Самойлов как бы опускал всю предысторию трагедии Глуховцева, не акцентируя и ее завязки в сцене на бульваре. Можно себе представить, как сыграл бы он влюбленного студента, опьяненного красотой Оль-Оль, Воробьевых гор, вечернего заката. Какой взрыв или слом последовали бы затем, когда его «звездочка» ушла от него с первым встречным. Но этот этап биографии его героев уже был прожит. И потому в роли Глуховцева подобные мотивы звучали у актера приглушенно, как воспоминание.

С полной силой темперамент Самойлова разворачивался только во второй половине роли, где он вдохновлялся возможностью показать, что сталось дальше с андреевским Человеком — обессиленным, но не смирившимся.

Разуверившийся в любви, в возможности победить зло, Глуховцев жаждет до конца испить чашу страданий. В сцене пирушки с {148} новым клиентом Оль-Оль он устраивает себе настоящую пытку. С издевкой над самим собой извиняется он перед «соперником», целуется с ним, клеймя в себе ничтожество. Он испытывает какой-то азарт самоизничтожения. Все духовные ценности в человеке обессмыслены пошлостью жизни. «Святая действительность» сильнее «беллетристической любви», с грустной иронией говорил его друг Онуфрий. И он оказался прав. Чтобы заглушить в себе все живые чувства, Глуховцеву мало вина. Ему надо надругаться над собственными идеалами. Только сознательно опустошая себя, он может избавиться от страданий. И все-таки сцену эту, центральную для Самойлова, в критике называли «сценой мятежа».

Человеком опустошенным, исчерпавшим последние силы, приходит Глуховцев к финалу. Еще раз, уже в конвульсии, встрепенется душа самойловского героя, когда он, слушая, как офицер, которого «предпочли» ему, фальшивя, распевает любимую студенческую песню, произнесет, ни к кому не обращаясь, последнюю фразу: «Господи, и петь-то как следует не умеет!» А потом, «бессильно уронив на колени ватные руки», разразится глухими рыданиями.

«Дни нашей жизни» были так глубоко пронизаны пессимизмом, что Л. Гуревич писала: «На нас глядит не бездонная трагическая глубина жизни, а мертвая пустота». Правда, Самойлов пытался опровергнуть этот приговор, показав громадное напряжение внутреннего мира Глуховцева. Но и для него в будущем открывалась только «мертвая пустота».

От «бездонной трагической глубины жизни» до «мертвой пустоты» в творчестве Андреева действительно был один шаг. В «Днях нашей жизни» он удержался на уровне трагического. В «Анфисе» переступил грань.

Это была первая пьеса Андреева, которая ставилась в Новом драматическом театре под непосредственным наблюдением автора. Тема была острой, злободневной. С газетных страниц слышались сетования, что времена «идеализма» прошли, что современные девушки не зачитываются больше Тургеневым, а записываются в библиотеках в очередь на арцыбашевского «Санина». Волна полупорнографической беллетристики захлестнула книжный рынок, адюльтерные сюжеты завладели сценой, эротический ценз создал невиданную популярность фарсово-кабаретным театрам. Вытеснение «проблемой пола» истинных духовных ценностей заставляло задуматься о нравственном здоровье общества.

Первоначально Андреев намеревался назвать пьесу «Господин». Мелькали даже сообщения, что она будет называться «Человек». После «Жизни Человека» и «Дней нашей жизни» новая пьеса воспринималась их естественным продолжением. Господин или Человек — это Костомаров, главный герой драмы. Дав ему обыденно-распространенное имя — Федор Иванович, сделав его присяжным {149} поверенным, Андреев, однако, не наделил его индивидуальным характером. В Костомарове душевная борьба представлена в абстрагированном нравственно-психологическом аспекте. В нем сталкиваются «господин жизни» и «раб инстинктов». И для современников осталось неясным: «Что такое Костомаров? Богатырь духа, несмотря на свою духовную мощь, не находящий сил совладать со своей плотью, или тоскующий мечтатель, ищущий женщину-человека, или же просто доморощенный “сверхчеловек” с разнузданной чувственностью?»[[292]](#endnote-293) Андреев, размышляя над судьбой Человека вообще, словно бы избегал определенности в характеристике Костомарова. С точки же зрения реалистической достоверности образа получился «патологический экземпляр, а не тип»[[293]](#endnote-294).

Блок писал, что Андреев носил в себе подлинный хаос, «не носил, а таскал как-то, волочил за собой, дразнился им, способен был иногда демонстрировать этот подлинный хаос, как попугая или комнатную собачку». В Костомарове как раз и ощутим этот «дразнящийся» хаос, то «последнее отчаяние», которое, тоже по наблюдению Блока, «рождает последнюю искренность, притом, может быть, вывороченную наизнанку».

Воплотить на сцене сложный и художественно не завершенный замысел драматурга было непосильной задачей. Самойлов все же пытался придать Костомарову черты трагического героя. Из этого ничего не вышло. Он все равно казался ноющим, нудным, несносным типом. Ибо, как замечал Смоленский, «то, что актер все время держится подавленно, нервно и растерянно, хватается рукою за лоб или делает прерывистые жесты», не убеждает в подлинно глубоком содержании образа.

Не удалось Самойлову и бытовое, жизненно-реальное обоснование роли. Внешне он напоминал скорее «ходячее воплощение трагической наследственности», чем этакого «кентавра», перед которым не может устоять ни одна женщина. Глядя на этого издерганного субъекта с испитым лицом и нервно трясущимися руками, трудно было поверить даже в мужскую привлекательность Костомарова.

Самойлов тонко передавал капризную неустойчивость его чувств, раздражительность, озлобленную замкнутость. Но он не вызывал ни сочувствия, ни жалости к своему герою. Он опровергал взгляд на Костомарова как на «самодовольное ничтожество», однако сострадания к нему добиться не мог. «Костомаров ходит по своему курятнику, ничуть не превышая умственными способностями нормального петуха», — заключал Ю. Беляев[[294]](#endnote-295). Это было принципиальное поражение актера.

Снова и снова возвращаясь к вопросу о судьбе личности, Андреев пытается по-новому поставить его в «Анатэме»: он переводит проблему в план отвлеченных философско-этических идей. «“Анатэма” посвящена вопросу о путях к бессмертию для человека», — заявлял Андреев. В письмах к Немировичу-Данченко он настаивал {150} на романтико-трагическом звучании спектакля, на непременной героизации образов. Иначе ощущая задачи эпохи, В. В. Боровский признавал такую попытку Андреева утвердить личность несостоятельной. «Быть в эпоху массового героизма, — писал он, — эстетом индивидуальных героических усилий самопожертвования — значит разойтись с действительностью на целое поколение».

Роль Давида Лейзера с первой читки «Анатэмы» предназначалась Самойлову. Он внимательно продумывал этот образ. В письме Чирикову сообщал: «Роль очень серьезная, и над ней я работаю месяц»[[295]](#endnote-296). Работа в театре была доведена до генеральной репетиции, но перед премьерой актера неожиданно сняли с роли. Печать Петербурга и Москвы оживленно комментировала это событие. Винили Андреева, приписывая ему самоуправство и произвол.

Амфитеатров, познакомившись с «Анатэмой» в начале 1909 года, выступил с резкой критикой пьесы в «Одесских новостях». В статье между прочим говорилось: «Слушал вчера “Анатэму” г. Андреева. Читал художественно и ярко один из лучших артистов русских, которому в будущем сезоне предстоит создать роль Давида Лейзера. Тем не менее впечатление отрицательное». Перепечатывая ту же статью в сборнике «Разговоры по душе», Амфитеатров счел своим долгом поместить под ней сноску: «Увы! За это самое чтение злополучный артист (П. В. Самойлов) жестоко поплатился: разгневанный моею статьею г. Андреев отнял у него роль Лейзера, а затем г. Самойлову и вовсе пришлось уйти из труппы петербургского театра, где ставили “Анатэму”. Искренне извиняюсь перед г. Самойловым за неприятности и убытки, которые он из-за меня потерпел»[[296]](#endnote-297). Эта версия и пересказывалась газетами на разные лады.

Она казалась тем более вероятной, что у Самойлова было немало критических замечаний в адрес пьесы. «Для сценического успеха “Анатэмы” надо кое-что сократить и кое-что изменить, — писал он Чирикову. — Вот это “кое-что” — от запятой до точки надо проштудировать совокупно — тогда на совести у актера и исполнителя будет легко». Актер спрашивал дружеского совета — стоит ли высказать свои замечания Андрееву, опасаясь, как бы столь дорогая для него работа не погибла «из-за каприза или неуместного самолюбия».

Инцидент с Самойловым имел, однако, и более простые, и более сложные причины. Еще только начав репетиции «Анатэмы» в Новом драматическом театре, Андреев делился своей озабоченностью с Немировичем-Данченко: «И как это ни прискорбно, у нас до сих пор нет ни настоящего Анатэма, ни Лейзера. Самойлов — Лейзер отравлен алкоголем и очень ненадежен»[[297]](#endnote-298). А после премьеры дирекция театра вынуждена была дать опровержение слухам, проникшим в печать. В своем заявлении она особо подчеркивала, что Андреев не причастен к ее решению лишить Самойлова роли Лейзера и что на генеральной репетиции она «была поставлена в необходимость заручиться другим исполнителем»[[298]](#endnote-299).

{151} Самойлов не избежал весьма распространенного в актерской среде недуга. Но этот недуг никогда не обнаруживал себя на сцене. В. А. Горин-Горяинов, например, зная, в каком состоянии играет порой Самойлов, поражался не только самообладанию, но вдохновенному подъему актера. В случае с «Анатэмой» выдержка подвела Самойлова. Но это было лишь непосредственным поводом конфликта Самойлова с театром.

Перед началом сезона в Новом драматическом театре Самойлов писал Чирикову из Италии: «Да, брат, тут хорошо. Нехорошо возвращаться в этот культурный холерный барак, с его виселицами, паспортами, тюрьмами…» Неладно складывались дела в театре. В «Анфисе» он потерпел вместе с автором поражение. Взаимопонимания с главным режиссером театра А. А. Саниным найти не удавалось. Последнее обстоятельство оказалось весьма существенным.

Самойлов, встретившись с Саниным еще на александринской сцене в спектакле «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», резко разошелся с ним в понимании пьесы. Постановщик главными считал массовые сцены хроники, Самойлов пытался выделить в ней психологический центр. «Терпя» массовки, сам он отказывался выполнять предложенные ему режиссером эффектные мизансцены. Очень характерно, что Санина, когда он ставил «масштабные» произведения, называли «великим магом и чародеем по части больших народных сцен». Но то же качество режиссера оборачивалось против спектакля, если в его руки попадала пьеса «камерная». Тогда критика писала: «Санину непременно надо ставить “Мамаево побоище” или “Полтавскую битву”: без рева, крика, шума — он обойтись не может. Чингисхан, а не режиссер!»[[299]](#endnote-300)

Самойлову, с его углубленным психологическим подходом к образам, режиссура Санина была противопоказана. Он пытался как-то отрегулировать творческие взаимоотношения с режиссером. После одной из репетиций артист писал ему: «Каждая Ваша репетиция стоит мне целого сыгранного спектакля. Я уже окончательно переутомился от этой любительской сутолоки в темноте. Я актер старой школы. Я жил и буду жить своим личным творчеством, которое мне никогда не изменяло и было руководителем всю жизнь.

Меня оскорбляет отчуждение от театра главного творца его — Артиста. Меня оскорбляет введенная подчиненность Его творчества — каким-то световым и звуковым эффектам, декорациям и прочей ласкающей глаза и слух мишуре. <…> Так подумайте же немного и об актере и не отнимайте у него по праву принадлежащего ему храма — театра. Мне тяжело было писать Вам это письмо. И может быть, оно будет без результата. Но сказать свое слово актера я должен был»[[300]](#endnote-301).

Не могла удовлетворить Самойлова и афиша театра. Здесь «сегодня и ежедневно», утром и вечером объявлялись «Дни нашей жизни». Потом к ним добавилась «Анфиса». Постоянные выступления {152} в одних и тех же ролях были для него непривычны, утомительны. Многие любимые роли оставались вне репертуара. Кроме того, давая интервью перед открытием сезона, Самойлов несколько иначе представлял себе работу театра. «Враг всяческих модернистских течений, человек жизни, быта, — говорил он корреспонденту “Обозрения театров”, — я стою за репертуар в этом духе. Мы поставим несколько новых пьес, а затем вернемся к… Островскому. Что может быть лучше этого жанра?» Однако театр работал над «Анатэмой», условную форму которого Самойлов еще мог принять благодаря общности мироощущения с Андреевым. Но самые термины — «мистика», «ирреальные формы», которыми определял Санин свой замысел постановки, были глубоко чужды ему.

Все это предопределяло разрыв. Вина была обоюдной. Театру не удавалось приспособить актера к своим задачам. Самойлов стоял за приоритет актера.

Скандального конфликта с Андреевым, о котором раструбила печать, видимо, не произошло, судя по тому что в дальнейшем Самойлов поддерживал с ним личные контакты. Творчески же он и после ухода из театра оставался, пожалуй, самим характерным актером на русской сцене, последовательно воплощавшим в реалистических образах андреевское мироощущение.

## Судьба гастролера

Самые рьяные сторонники актерского театра, вроде Кугеля, и те считали, что гастролерство губительно даже для великих талантов. Одиночное творчество обкрадывало актера. Кроме того, оно приходило в противоречие с современным репертуаром, требующим ансамбля. Интуитивно сознавая это, но опасаясь режиссерской деспотии, наиболее крупные актеры создавали театры вокруг себя, как Комиссаржевская, или обзаводились для гастролей постоянными собственными труппами, как Орленев.

В репертуаре Самойлова удельный вес сугубо гастрольных ролей был очень невелик. Для исполнения же современных пьес нужны были партнеры, а не антураж. Если такие «гастролеры по призванию», как Дальский, братья Адельгейм или Россов, могли не замечать ни партнеров, ни окружающей обстановки, то Самойлов без общения на сцене проигрывал. Он потрясал зрителей не силою темперамента или блистательным мастерством. Полутона и оттенки в его игре не могли соперничать с броскими сценическими эффектами. Чтобы добиться впечатляющей силы своими средствами, актеру была нужна особая «настроенность» спектакля в целом, ответная реакция партнеров, попадающая в тон его исполнения. Когда этого не случалось, Самойлов нарочито усиливал акценты в своей игре. Выступая {153} с Комиссаржевской в «Гибели Содома», Самойлов соединял руки Клерхен и ее жениха, горько и вымученно улыбаясь. С другими исполнительницами он разражался в этой сцене надрывным, почти истерическим хохотом. Выразительные глаза артиста часто говорили больше, чем непосредственно произносимый текст. Но иногда, не находя отклика партнера, он прибегал к педалированию интонаций. Чуткая критика неизменно улавливала, сколь неорганичны для Самойлова подобные приемы, какие «пятна» оставляют они в роли. Расценивалось это не как склонность к гастролерству, а как его издержки. И в издержках гастролерства, и в диктате режиссуры Самойлов видел одинаковую опасность. Ему нужен был театр, в котором все строилось бы в соответствии с его творческой индивидуальностью. Блуждания Самойлова объяснялись поисками именно такого рода самостоятельности. Из Александринского театра он ушел, так как оказался в нем лишь одним из премьеров, причем не слишком подходящего для этой сцены амплуа. Не удовлетворился он и ролью главного партнера Комиссаржевской. Положение ведущего актера в Новом драматическом театре его также не устраивало, поскольку преимущественное внимание отдавалось здесь драматургии и постановочной работе.

В 1911 году газеты распространили слух, что Самойлов и актриса О. Н. Миткевич, пригласив в пайщики режиссера Н. А. Попова, намереваются открыть в Петербурге на Офицерской улице Общедоступный Художественный театр. По каким-то причинам это предприятие не состоялось. В 1912 году дирекция театра Рейнеке предлагала Самойлову заменить премьера труппы Дальского. Но условия работы не сулили ничего, кроме обещанной роли Рюи Блаза. Театру нужно было имя, а не Самойлов-художник. Он отказался. Потерпев поражение с организацией своего театра и отказавшись от выгодных, но бесперспективных предложений, Самойлов вынужден пойти на компромисс — он подает прошение о возвращении на александринскую сцену. Но Теляковский, вопреки общественному мнению, посредничеству великих князей и заступничеству Савиной, категорически отклоняет его прошение. Тогда Самойлов подписывает договор с дирекцией Суворинского театра, но уже на условиях почти гастрольных — с разовой оплатой и участием не более чем в шести спектаклях в месяц.

В течение всего предвоенного времени актер ежегодно играет в Петербурге. Он выступает на небольших сценах Зала Павловой или театра «Комедия» со своим постоянным репертуаром. Пресса неизменно следит за самойловскими спектаклями, не оставляя без внимания уже много раз игранные и отрецензированные роли. Даже в Павловске или Гатчине его выступления не проходят незамеченными. Нередко со страниц газет прорывается возмущение. «Неужели мы настолько богаты талантами, чтобы такой артист, как П. В. Самойлов, не имея своего театра, должен кочевать то тут, то {154} там, довольствоваться редкими и случайными спектаклями?»[[301]](#endnote-302) В день празднования столетнего юбилея В. В. Самойлова, 13 января 1913 года, Савина выводит на торжественно украшенную сцену Консерватории Павла Васильевича, с тем чтобы художественная интеллигенция Петербурга приветствовала его приглашение в Александринский театр. Но несмотря на аплодисменты зала, приглашения не последовало. Артист оказался обречен на гастролерство.

Но Самойлов уже не ездит выступать один даже в знакомых ему провинциальных театрах. Он набирает труппы в Петербурге из актеров безусловно одаренных, способных к сотворчеству. Почти постоянными спутниками актера становятся В. В. Александровский, О. Н. Миткевич, Е. М. Мунт. Провинциальная критика не раз выражала благодарность Самойлову за то, что он «приезжает не только затем, чтобы показать себя, но старается, чтобы пьесы разыгрывались всем составом». «Заслуга нашего гастролера заключается в том, — продолжала екатеринославская газета, — что он, не в пример Дальскому, Орленеву, Днепровой, составил свою труппу из актеров, в значительной степени способствовавших успеху спектакля»[[302]](#endnote-303). Самойлов неоднократно уклоняется даже от предложений Н. Н. Синельникова выступить в той или иной роли в его театре параллельно с собственными гастролями в Харькове.

В 1912 году он организует постоянную труппу, с которой совершает за два года пять поездок, посетив в общей сложности девятнадцать городов. В ее состав вошли актеры, с которыми Самойлов уже не раз встречался на сцене. Многие из них пользовались заслуженной популярностью в самых крупных театральных центрах провинции. Нельзя сказать, что сложился некий художественный организм. Но Самойлов получил возможность работать с постоянными партнерами, что помогало полнее реализовать замыслы, Он почти целиком восстанавливает свой репертуар и включает в него три новые крупные роли — Протасов в «Живом трупе», Арбенин в «Маскараде», профессор Сторицын в одноименной пьесе Л. Андреева.

В провинции самойловская труппа имеет крупный успех, являясь, пожалуй, даже лучшей среди всех гастрольных сообществ. Но в Москве, на фоне ансамбля МХТ и актерских созвездий Малого театра, она не «проходит». Правда, и здесь она не уступает, по мнению московских критиков, коршевскому театру. Но в таком сравнении по нынешним временам уже нет одобрения. В целом самойловская труппа оценивается все же «выше обычной гастрольной».

Самойлов играет в основном в тех городах, где начиналась его сценическая деятельность и где он уже завоевал себе имя. Но даже делая скидку на старые привязанности к актеру, нельзя не заметить, какое высокое художественное значение имеют его гастроли в театральной жизни провинции. В Харькове их называют «маленьким сезоном», который оставляет впечатление «куда сильнее и ярче {155} бесцветных впечатлений синельниковского сезона»[[303]](#endnote-304). В соперничестве с одним из крупнейших театров провинции Самойлов, даже при недостаточной слаженности спектаклей, побеждает одухотворенностью творчества. «После зимнего сезона, — отмечалось в газете “Южный край”, — на гастролях г. Самойлова отдыхаешь. Правда, постановка, обстановка и исполнение некоторых вещей, в которых выступает гастролер, не всегда отличаются той тщательностью, полнотой, стройной обдуманностью, какими нас пленяла труппа г. Синельникова, но в спектаклях г. Самойлова чувствуется какая-то заразительная искренность, простота, жизнь, присутствие души, воздуха, непринужденности»[[304]](#endnote-305).

В 10‑е годы XX века слава актера в провинции не меркнет. Харьков, Ростов, Казань, Вильно видят своего любимца «прежним Самойловым». Критики восхищаются «эластичностью» его дарования, сохранившего молодость, пылкость, вдохновенную силу. Изредка, правда, раздаются голоса, что Самойлов «устарел». Но они тут же оспариваются с нескрываемым возмущением.

И все-таки творчество Самойлова воспринимается уже несколько иначе. За привычной строкой: «… время мало изменило даровитого артиста» — чувствуется благодарность Самойлову за верность себе, за нерастраченный талант, за поддержание былых впечатлений. О нем пишут как о художнике, чье творчество хранит стиль и лучшие традиции исполнительского искусства прошлого. «Так и кажется, что с Самойловым умрет и Глумов, как умрет Жадов и много-много других ролей», — замечал ростовский критик, восторженно отзывавшийся о «мощи» его таланта[[305]](#endnote-306).

Еще не кончилась, но уже кончалась эпоха многих самойловских героев. Они представляются критикам последними в ряду высочайших образцов русской сцены, с которыми зритель расстается с грустью и преклонением, — но расстается. Правда, и сейчас артист не утрачивает духовной связи с залом, претворяя, по тонкому замечанию харьковского рецензента, даже «тоску по себе в театральный праздник»[[306]](#endnote-307). Другой критик, на протяжении десятилетий в качестве постоянного обозревателя «Южного края» следивший за творчеством Самойлова, в 1913 году отмечал, что актер по-прежнему «поет свои старые песни». «Приелись, наскучили они, признаться, порядочно, но не послушать их как-то неловко. Авось, думаешь, появились новые ноты, другие вариации, авось… И идешь смотреть какую-нибудь “Гибель Содома”, а посмотрев, хочешь пойти еще на что-нибудь ветхозаветное, да так все и пересмотришь — и старое, и новое»[[307]](#endnote-308).

Публика не охладела к Самойлову. Материальный и художественный успех его гастролей был тому неопровержимым свидетельством. Но упреки в однообразии репертуара, в самоповторениях заставляли актера расширять карту гастрольных маршрутов. Однако новые пункты множились на ней не за счет глухих и отдаленных {156} городов, куда вынуждены были перекочевывать многие из гастролеров. Напротив, Самойлов отваживается на завоевание крупнейших театральных центров, с робостью обходимых им прежде. Он подвергает себя испытаниям в Москве, Киеве, Риге. И несмотря на то, что выступает здесь уже на излете своей творческой темы, добивается не только успеха и признания у публики, но и чрезвычайно высокой оценки своего искусства в критике.

Самым трудным городом была Москва. Самойлов служил у Корша в начале своей сценической карьеры. Но тогда еще не на чем было раскрыться его дарованию — он остался не угаданным Москвою. Не прошло незамеченным его выступление на сцене Малого театра в качестве александринского премьера в спектакле «Ревизор» в 1903 году. Исполнение роли Хлестакова только возбудило споры о правомерности самойловской трактовки, но не дало распознать оригинальной творческой индивидуальности.

Когда в 1912 году Самойлов привез в Москву свои спектакли, он оказался для нее незнакомцем. Правда, это имя было у москвичей, как говорится, на слуху. О его работе в Петербурге и о провинциальных гастролях нередко давались отчеты в московских театральных журналах. В газетах сотрудничали критики, знавшие актера по Петербургу, Харькову, Ростову. Они могли «представить» его публике. Но только встреча со зрителем должна была подтвердить справедливость предваряющих гастроли статей.

О самойловской труппе уже было сказано — она хотя и оценивалась «выше обычной гастрольной», но воспринималась все-таки только в этом качестве. И сам Самойлов, благодаря этому, рассматривался как гастролер. Москва сурово, строже Петербурга, относилась к такого рода актерам — будь то Орленев, Дальский или другое прославленное имя. «Гастролер вымирает, — обосновывал свое недоверие к Самойлову критик “Утра России”, — это неизбежное следствие новых веяний в театре. В наши дни спектакль создается оркестром, а не солистами»[[308]](#endnote-309). Для столицы гастролер, даже с незаурядным дарованием, представляет, по мнению критика, «живой анахронизм». Тем не менее приезд Самойлова привлек интерес публики, вызвал внимание свыше двадцати московских газет.

Самойлов «подтвердил свое имя — имя большого актера», констатировал уже в середине гастролей рецензент «Раннего утра». С одобрительными отзывами о Самойлове выступили крупнейшие и авторитетнейшие критики Москвы — Н. Эфрос, С. Яблоновский, Э. Бескин, Н. Туркин и другие. Актер завоевал прочную репутацию. С 1912 года его гастроли становятся ежегодными. Но москвичи все-таки выражают сожаление в 1916 году, что «редко видят у себя в гостях такого большого трагического артиста»[[309]](#endnote-310).

Немало серьезных и глубоких замечаний было высказано Самойлову московской критикой, точно подметившей его недостатки. Но талант актера и его творческая индивидуальность покоряли даже {157} отрицательно настроенных к гастролерству рецензентов. Более того, Самойлова противопоставляли, как «натуру высшей артистической пробы», как вдохновенного творца, тем новейшим выученикам школ, которые не портят ансамбля, но остаются на сцене, по выражению Э. Бескина, «с аршином в душе и шагомером в ногах»[[310]](#endnote-311).

В оценках масштаба самойловского дарования и его значения для русской сцены московские критики открыто спорят со своими петербургскими коллегами. «П. В. Самойлов — ваш, петербуржец. И оттого, быть может, — смягчал свой упрек Э. Бескин, отправляя корреспонденцию в “Театр и искусство”, — вы, петербуржцы, связанные с ним, привыкшие к нему, не сумели подойти к нему с той объективной меркой, с тем беспристрастием, как мы, москвичи». Авторитет московской критики закрепил за Самойловым репутацию, которую порой относили за счет неумеренных восторгов провинции.

В какой-то степени характер московских статей о Самойлове носил оттенок итоговости. Здесь говорилось об «уходящем» актере, который «все еще впечатляет». Что волнение на его спектаклях вызывается скорее напоминанием прошлого, чем предвестием будущего. Однако одновременно критикам трудно было отделаться от ощущения «дуновения весеннего ветра» на его гастролях. Из рецензии в рецензию варьировался мотив весны как символ самойловских появлений на московской сцене. Актер становится, вопреки записи его в почетный реестр истории русской сцены, подлинным любимцем молодежи. «Посмотрите на публику на его спектаклях, — обращал внимание критик ведущего театрального журнала Москвы “Рампа и жизнь”, — это совсем не обычная пресыщенная и скучающая публика наших премьер. Молодые лица с горящими глазами, косоворотки, скромные блузки, толпа у рампы, надрывающаяся в вызовах кумира»[[311]](#endnote-312). Это заставляет задуматься даже тех, кто безоговорочно относит искусство Самойлова к «увлечениям отцов и дедов», к прошлому русской сцены.

Объяснить этот успех у молодежи пытались по-разному. Очевидно было, что он не связан с обычным поклонением театральному идолу. Сама публика самойловских спектаклей была иной. «Тут нет истерических выкриков распустившихся психопаток, — отмечала “Столичная молва”, — поклонниц какого-нибудь “очаровательного” с красивой внешностью и маленьким талантом»[[312]](#endnote-313). Даже в выражениях восторга самойловская публика проявляла какую-то особую интеллигентность. Этот оттенок, писал критик «Раннего утра», придает высокую ценность успеху Самойлова. По его мысли, подлинный триумф актера в том и состоял, что «его засыпали цветами, не опереточными корзинами, а гораздо более говорящими отдельными цветками и букетиками»[[313]](#endnote-314).

Многие считали, что покоряющей силой обладает обаяние личности актера. Что «он умеет, — как объяснял Э. Бескин, — оставаясь {158} Самойловым и сохраняя красивейшие черты своей индивидуальности, заставить вас поверить в страдания героев, заставить переживать». Но критик сам оказывался перед проблемой: «Я помню в значительной степени другого Самойлова, — моложе, еще увлекательней, еще глубже… и могу быть ему благодарным за прошлое. Ну а эта молодежь? Ведь она не знала его, она берет его таким, какой он сейчас… Значит, и годы, все сокрушающие годы не убили его»[[314]](#endnote-315). Он пытается отнести цветы, овации, адреса за счет естественной тяги молодежи к театру вдохновения, души, сильных эмоций. Но заставить переживать, вызвать эмоциональные потрясения «чуткой молодежи», как характеризует ее сам Бескин, могла только судьба близких ей людей. Самойловские же герои, как справедливо отмечали современники, в исторической перспективе находились уже «на ущербе».

Несостоятельной была, однако, и попытка приписать творчеству актера черты «вечного, божественного» чистого искусства. «Как чистая музыка, вся его игра свободна от определенной мысли, но и, как чистая музыка, она завладевает душою и подымает в ней чувства сильнее какой бы то ни было мысли» — так пытался истолковать причины неослабевающего влияния искусства Самойлова Н. Туркин[[315]](#endnote-316). Но сколь бы ни возвеличивался талант актера, как бы ни осенялись мочаловским именем восторги перед самойловским «нутром», они не давали разгадки его успеха.

Почему же Самойлов, сформировавшийся как художник в конце прошлого века, захватил своим творчеством молодежь межреволюционной поры? Причина, думается, в том, что содержанием его творчества служила психология юности, раскрывающаяся в кризисные моменты своего испытания. Поэтому и в новую эпоху Самойлов если и не мог претендовать на титул властителя дум, то по-прежнему пользовался полномочиями доверенного лица молодого поколения интеллигенции.

Ощущение бездорожья 90‑х годов сменилось в 1910‑х годах ощущением изведанности путей, конечных целей не достигших. Для широких масс студенчества, молодежи в косоворотках и блузах наступил кризис, чреватый, как всегда, духовным обновлением, но погрузивший на какой-то момент в состояние растерянности, отчаяния. Андреевские мотивы в творчестве Самойлова отвечали этому состоянию. И тем важнее казался вопрос о жизнестойкости человеческого духа. Поэтому в игре Самойлова современники находили, по точному наблюдению Я. Львова, «нечто, напоминающее весенний ветерок, который будит и тоску, и надежду, и грусть, и радость».

## **{****159}** Своя правда

В начале 1914 года, отвечая на вопрос «Синего журнала»: «Что будет через 200 лет?» — Самойлов писал: «У меня взгляд на будущее очень пессимистичен, так что я боюсь опечалить своими строками ваш новогодний номер. Если исходить из жизненных результатов прожитых мною кратковременных годов на этой милой планете, то я убедился, что в человеческую натуру природой больше вложено зла, чем добра. Несправедливость, зависть, войны, насилия, убийства и злоба преобладали над добродетелью. Вдохновенное слово “братство” потеряло всякое значение. Крупинки добра потонули в океане человеческой подлости и лицемерия. Почему в будущем это должно измениться? Это так было и это так будет. Пресловутая культура достигнет апогея своего величия. В воздухе будут летать не аэропланы, а бронированные корабли, дома многоэтажные будут выше Арарата, и в каждом из этажей будет царить та же мерзость, которая царит и теперь, детей будут выгонять из реторт, как выгоняют паровых цыплят, люди будут страховать себя ядами от 96 болезней и умрут от 97‑й, и окончится это человеческое кривлянье, когда погаснет последний солнечный луч, и эти многомиллионные существа расползутся в темноте и холоде по остывшей земле, изнемогая от страха, проклиная друг друга.

И тогда над землею воцарится молчание трупа…»

Здесь явственно слышны андреевские мысли и настроения. Даже строй речи, ее словарь напоминают андреевскую манеру, испытавшую, по меткому замечанию Горького, заметное влияние русского-перевода Библии.

Самойлов и со сцены призывает современника ужаснуться вместе с ним. Однако, как подлинный художник-гуманист, он остается чужд *проповеди* пессимизма. Призрак костомаровщины вызывает у актера содрогание и рождает столь мрачные предсказания. Но самойловские герои продолжают мучиться и страдать от творимой над ними величайшей несправедливости. «Я страдаю, значит я еще существую», — мог бы заявить теперь любой из них. Его душа превратилась в обнаженную рану. Но актер бередит ее снова и снова, ибо только ощущение боли свидетельствует о непрекращающейся жизни.

Нравственная позиция, занятая Самойловым в годы реакции, оставалась глубоко человечной, хотя не могла преодолеть душевной подавленности его героев.

В возобновленном почти полностью репертуаре актера не избежала переосмысления ни одна роль. Новая концепция человека сообщила им незнакомые прежде черты.

Ничего не осталось от юношеской пылкости и идеализма у самойловского Жадова. «Трещина мира» прошла сквозь его сердце еще до того, как он вступил в борьбу и потерпел жизненную неудачу. Петербургский рецензент П. Конради отмечал это как исходный {160} момент самойловской трактовки образа. «Жадов, — писал он, — всего… навидался и отлично понимает громадные размеры и громадную силу того зла, которому осмелился объявить войну и перед наглым величием которого сам он кажется себе таким маленьким и бессильным… Вот почему в его порывистых “никогда!” и “ни за что!” звучит почти отчаяние, словно человек предчувствует, что все его бравады ни к чему, что само чудовище, на которое он замахивается, смотрит на него с обиднейшим сожалением, как на дитя неразумное»[[316]](#endnote-317).

Отношения самойловского Жадова с Полиной, прежде столь трогательные заботой о ней, становятся «просто-таки мучительными». Любовь превращается для него в проклятие. Знаменитым исполнением «Лучинушки» актер вызывает теперь, по выражению московского рецензента, «жуткое настроение». Решение просить доходного места принимается «горько-смиренно, приниженно, без выкриков под занавес. Жадов пришиблен, сломан»[[317]](#endnote-318).

Некоторые критики резко восставали против такой интерпретации образа. «Я не герой! — говорит сам про себя Жадов. Но мы желаем думать иначе, и слава тем, кто даст нам эту возможность. Герои на сцене так необходимы!» — восклицал рецензент «Дня»[[318]](#endnote-319). Самойловский Жадов героем не был. В нем находила выражение психология современника, в душе которого, по выражению Блока, «залегло неотступное чувство катастрофы».

В дневнике 1912 года Блок замечал, что в русском искусстве «судьба неудачника… это величина постоянная». Самойловский неудачник в эту эпоху ощутил себя приговоренным.

Нынешний его Фердинанд заранее предчувствовал свой трагический конец. Последнему «первому любовнику» русской сцены, как называли в ту пору Самойлова, не удавались как раз любовные объяснения с Луизой. Юношеские стремительность и пламень оставили его. В нем жил совсем другой человек, может быть еще более глубоко чувствующий, но сосредоточенный на себе, уже познавший, «как становятся президентами» в этом мире.

Он не мог простить Луизе обмана. Он видел в нем предательство. Не ревность — злорадное чувство вспыхивало у Фердинанда, как будто в Луизе открылась причина всей его неудовлетворенности жизнью. Но он сам пугался этого чувства. Фердинанд не мог поверить в измену Луизы. *Не хотел* верить. Он почти вымаливал у своего «божественного совершенства» признания в невиновности, потому что иначе перед ним разверзлась бы бездна.

В финале игра Самойлова достигала кульминации. Фердинанд «считает месть не только правом своим, но и долгом», — замечал киевский критик[[319]](#endnote-320). Однако последняя надежда еще теплилась в нем. С дрожью в голосе и с едва сдерживаемым стоном просил он для себя пощады: «Солги, Луиза! Хоть солги!» А потом постепенно мертвеющим взглядом следил, как пьет она отравленный лимонад.

{161} Его уже не хватало на бурное негодование в последующем эпизоде, когда раскрывались подлинные причины трагедии. Лишь страшная, едва ли не доводящая до безумия мысль, что сам он оказался орудием зла, проносилась в мозгу. Обличительный пафос последнего монолога угасал — писали даже, что этот пафос был у актера недостаточно искренен.

Прежних самойловских неврастеников революционный подъем 1905 года еще способен был укрепить, придать им энергию, силу. В них пробуждалась здоровая жажда жизни. Внутренние противоречия, лишив характер цельности, не парализовали в нем способности к борьбе. Герои рубежа XIX – XX веков тянулись к возрождению.

В межреволюционную пору они жили предчувствием развязки.

В ранних неврастенических трактовках муки самойловских персонажей достигали порой болезненных форм. Но актер не был склонен находить красоту в страданиях. Ему была чужда христианская позиция: «Блаженны страдающие, ибо их есть царствие духа». Страдания и муки сопровождали поиск выхода из того противоестественного состояния, на которое они обречены.

Теперь страдания стали разрушительными для самойловских героев, муки непереносимыми, повергающими в бездну. Они отмечали процесс вырождения, распада личности. Андреевский «человек, — писала Л. Гуревич, — всегда безвольно стоит перед лицом угрожающей ему судьбы, всегда бессильно плывет по течению жизни навстречу жадно ожидающей его погибели и смерти»[[320]](#endnote-321). Самойловский герой с отчаянием видел, что совершает тот же путь.

«Скорбно, с болью укоряющим» был сыгран Самойловым Незнамов. Петербургскому критику он рисовался «непроглядно мрачной» фигурой. «Как Гамлет, он только глубоко печален и слаб, — указывал на новое в трактовке актера присяжный самойловский критик из Харькова. — Грустное разочарование убило в нем чувство протеста, и монолог свой начинает он не самоуверенно, не тоном дерзкого вызова, а голосом печального вопроса, льющегося от растерявшегося, измученного, упавшего сердца»[[321]](#endnote-322).

Фигура Карандышева, словно сошедшая со страниц Достоевского, впитала у Самойлова некий оттенок передоновщины, оставаясь в то же время способной к трагическому взлету. Какому бы глубокому разрушению ни подвергалась личность, сочувствие Самойлова было на ее стороне, и тем отчаяннее звучал голос актера.

В тех же тонах и красках игрались и герои современного репертуара. Освальд, Незнакомец, Вилли Яников, Макс Холмин, Сергей Хмарин и прежде несли в себе тление — растратившие себя, обреченные наследственными болезнями, ставшие безумцами. Теперь в этих образах особенно сильно звучали андреевские мотивы.

Освальдовское «за что?» своей интонацией напоминало растерянные возгласы героя «Жизни Человека». «Этот законный вопрос, — {162} писал критик харьковского “Утра”, — извечный роковой вопрос тому неизвестному, тому “Некто в черном” (непременно в черном), который безжалостной рукой несет в мир, полный красоты и приволья, тупые, бессмысленные толчки и удары, заменяет свет тьмою, естество фальшью и ханжеством, запутывает и смешивает в неразрешимо-болезненные противоречия то, что так ясно и просто»[[322]](#endnote-323).

У Освальда изнемогла душа. Мольба о солнце лишилась призывной силы. В ней осталось не больше надежды, чем в Молитве Человека. «Он производит большое, жуткое впечатление, — писал о Самойлове в роли Освальда Я. Львов в 1913 году, — он дает яркую, гнетущую картину разрушающегося человеческого духа»[[323]](#endnote-324).

Андреевский подтекст чувствовался и в образе Незнакомца из «Красного цветка». Если о прежнем Незнакомце Самойлова можно было сказать, что он *даже в безумии* сохранил идею об уничтожении зла, которой, собственно, и был повергнут в это состояние, то нынешний его Незнакомец *только в безумии* мог все еще мечтать об этом.

Андреев сам называл Гаршина в числе своих учителей. Близкие «Красному цветку» мотивы неоднократно возникали в его произведениях. Блок еще в андреевском «Ангелочке» заметил особое звучание «ноты безумия». «Это — нота, тянущаяся сквозь всю русскую литературу XIX века, — писал он, — ставшая к концу его только надорванной, пронзительной и потому — слышнее». В самойловском исполнении роли Незнакомца эта нота также была переведена с гаршинской тональности в андреевскую. У Гаршина она выделялась трагической кульминацией *гимна* «безумству храбрых». У Андреева доминировала в аккорде *реквиема*.

Блуждающего в потемках Макса Холмина поглощал мрак. Снедаемый болезнью, неотвратимо шел к гибели Сергей Хмарин. «И вместе с Самойловым хочется рыдать», — подводит итог своим впечатлениям от этих ролей виленский рецензент[[324]](#endnote-325). Прозвучавшее у Вилли Яникова «безумие отчаяния» было сценическим претворением андреевского «ужаса безверия».

Освальд, Незнакомец, Вилли Яников, Макс Холмин, Сергей Хмарин были самыми репертуарными ролями актера в межреволюционную пору. Самойлов воспринимался в эти годы как «певец усталости, надрыва, тихих сумерек»[[325]](#endnote-326).

Для его героев когда-то молодость, а потом сомнения и поиск были творческим началом жизни. Теперь они миновали эту пору и, не достигнув зрелости, уже клонились к упадку, оставаясь все еще юношами, на которых, однако, по меткому выражению П. Губера, «пресекается род». «Юность самойловских героев, — писал он в статье, посвященной тридцатипятилетию творческой деятельности актера, — лишена примитивной свежести и той непочатой силы, которая сродни произрастанию деревьев и трав. Юноша-Самойлов (или точнее — юноша, создаваемый Самойловым) отнюдь не примитивен {163} и имеет за собою довольно тяжелое наследство. Он словно выступает последним в длинной веренице предков, которые жили утонченной культурной жизнью, много боролись и многого достигли. Но зато успели утомиться порядком и растеряли первобытную жадность к жизни, первобытно счастливый инстинкт победителей и борцов… Он получил этот опыт по законному преемству… силы его уже чуть надорваны, надрыв произошел когда-то давно, еще до появления героя в первой сцене первого акта. И тем не менее трещина, чуть видная, как линия паутины, уже успела образоваться. Она будет становиться все шире и глубже по мере развития пьесы»[[326]](#endnote-327).

В новых ролях актера — и в современном репертуаре, и в классике — повторялся все тот же психологический склад. В однообразии, в самоповторяемости Самойлова упрекнуть было нельзя — очень устойчивый в его творчестве тип обладал всякий раз резко индивидуальными чертами. Сетовали, что актер редко обновляет список своих ролей. Но он отвечал интервьюерам: «Я всегда был поклонником серьезного репертуара. Новинки скоро преходящи и большей частью мало интересны»[[327]](#endnote-328). В огромном потоке современной драматургии Самойлов действительно умел выбрать наиболее значительные произведения.

Переждав монополию столичных театров на «Живой труп», Самойлов сразу включил пьесу Л. Н. Толстого в свой репертуар (1912).

Протасов был сыгран артистом «мрачным неудачником, а не светлым непримиренцем»[[328]](#endnote-329). В кутежах с цыганами не было у него ни бесшабашности, ни разгульного увлечения «волей». В них находила разрядку неизбывная потребность оглушить, сделать нечувствительными чрезмерно утонченные и восприимчивые нервы. Самойлов с первого акта показывал героя надорвавшимся, гибнущим.

Он весь, казалось, высказался в той горькой усмешке, с которой вел разговор с князем Абрезковым. «Эта усмешка выражала и сознание того, что он погиб безвозвратно, и того, что никто не поймет, почему он погиб. Не поймут, что чуткая, правдивая душа Феди не вынесла лжи и лицемерия жизни “культурного общества”», — вспоминала зрительница, видевшая первые выступления Самойлова в «Живом трупе»[[329]](#endnote-330).

Протасов у артиста был душевно мягким и деликатным человеком. В голосе слышалась почти детская искренность, открыто, доверчиво смотрели его глаза. И вместе с тем он всюду чувствовал себя неловко, краска смущения то и дело покрывала лицо, в недоконченных жестах сквозила какая-то растерянность. Во всем облике проглядывала кротость, мучительная застенчивость.

Самойловскую трактовку образа нередко сравнивали и противопоставляли той, которую дал ему первый исполнитель — И. М. Москвин. У него Протасов и умирая излучал «тихий свет», дарил оставшихся жить теплой улыбкой. «Слезы текут из глаз: это радостные слезы. Все кончено. Осталось только вздохнуть: “Как хорошо!” — {164} вобрать полной грудью глоток воздуха и умереть с улыбкой счастья: “Как хорошо!”» — описывает заключительный аккорд роли С. Н. Дурылин[[330]](#endnote-331). Самойловский герой погибал отмучившись, раздавленный судьбой, не найдя для себя счастья и не дав его другим. Даже вздоха облегчения не вырвалось из его груди. Только прощание с Машей — «опоздала» — прозвучало с широким подтекстом: слишком поздно пришла эта любовь, которая уже не могла его возродить и на которую он уже не в состоянии был ответить.

«У г. Москвина Протасов… как-то узко-типичен, — писал критик “Биржевых ведомостей”. — Г. Самойлов обобщил Протасова, придав ему черты трагического героя»[[331]](#endnote-332). «Дрожь великого стыда» и «воинствующая совесть» Протасова — Москвина выражали более конкретно замысел Толстого: его отрицание не только фальши, жестокости и произвола, но и самой идеи суда. Самойловский герой был не столько жертвой неумолимого закона, сколько мятущейся натурой, не вмещающейся в рамки повседневной жизни.

Современную роль актер играл так, словно в ней уже отстоялись важнейшие черты психологического типа. Странными в отношении Самойлова кажутся упреки, что в его Протасове не чувствовалось аристократизма, «белой кости». В. П. Далматов, сам большой «барин» на сцене, и тот называл Самойлова «сценическим аристократом». «Порода», «кровь» иногда даже мешали актеру в таких ролях, как, скажем, Мелузов. Самойловский Протасов, по мнению некоторых критиков, напоминал скорее интеллигента из разночинцев. В этом, думается, отразился замысел — раскрыть психологию интеллигенции в целом, а не в разновидности дворянского отщепенца.

В произведениях классической драматургии Самойлов умел несколькими точными штрихами «дать» эпоху, делая роль современной по внутреннему содержанию. Таков был его Арбенин в лермонтовском «Маскараде» (1913).

Любовь к Нине — единственное, последнее, чем он жил, давно отвергнув «свет», который даже не ненавидит, а которого лишь брезгливо сторонится. Поэтому в его речах нет «злого, неумолимого сарказма», «презрительной силы негодования», за что от лермонтовского имени выговаривала критика актеру. Но для Самойлова это было прошлым Арбенина, и в первых картинах он сознательно пренебрегал «бременем отчаянья и сомнений», заглушал их всепоглощающим чувством к Нине. Здесь драматический стержень роли еще не обнаруживал себя. Зато «потерянный браслет Нины у Самойлова — не эпизод, а подлинная драма, подымающая все его поступки до трагической красоты»[[332]](#endnote-333). С того момента, когда он поверил в измену жены, начиналась для него душевная пытка. Неуемными становились муки, от дикой боли помрачался разум.

Показывая крушение героя через его отношения с Ниной, Самойлов рисковал многим. Не всегда эта любовь воспринималась как последняя, рвущаяся связь Арбенина с миром. Тогда он становился {165} «просто оскорбленным и ревнующим мужем». Но в рамках интимных чувств арбенинская трагедия объяснения не находила, заставляя подозревать непоследовательность исполнителя. «Артист сконцентрировал свое главное внимание на переживаниях Арбенина в его любви к Нине, — писал критик, пытавшийся проследить сквозную линию роли. — Вследствие такого толкования предпоследняя картина теряла в глазах зрителей свою силу в смысле возможности для такого Арбенина такого преступления»[[333]](#endnote-334). Отсюда же часто проистекала противоречивость оценок Самойлова в этой роли. Поглощенный якобы сугубо личными переживаниями, его герой переставал казаться фигурой трагической. «Взяв из самохарактеристики Арбенина: “Любил я часто, чаще ненавидел, и более всего страдал” — только страдание, — писал рецензент, не принявший эту работу артиста, — г. Самойлов слишком затушевал ненависть и презрение к окружающим, вследствие чего фигура утратила мрачную красоту и силу именно лермонтовского демонизма и вместо трагедии не понявшей себя и непонятой души получилась мелодрама, моментами слезливая»[[334]](#endnote-335).

В самойловском исполнении тема рока не имела того конкретного воплощения, какой был характерен для вскоре появившейся мейерхольдовской постановки «Маскарада». Мстительный лермонтовский Неизвестный выступал в его судьбе равнодушным андреевским Некто. Не его волей, а полным разладом сознания и чувств были сокрушены и ум и сердце Арбенина.

Трагическое содержание образа Самойлов видел в том, что страдания, служившие прежде духовным прибежищем для его героев, переросли у Арбенина в тяжелую душевную болезнь, которая окончательно губила человека.

«Его Арбенин, — говорилось спустя более чем десятилетие после премьеры в газете “Советский Юг”, — всегда готов утверждать свою боль, свою муку, даже безумие. Арбенина артист делает насквозь израненным психически человеком, циником и мизантропом, которого пожирает злой огонь. Его любовь к Нине почти садическая, — она — в кошмарах и смятениях, она — вся тирания и насилие над пугливой женской душой. Нервная, моментами поднимающаяся до зловещей силы искренности, передача Самойлова не оправдывает, но примиряет с таким толкованием Арбенина… Его Арбенин — совершенно чужой для нас, искривленный и издерганный персонаж, но он живет у артиста, живет острой и волнующей жизнью»[[335]](#endnote-336).

Советский зритель, увидевший самойловского Арбенина в 1925 году, не принял, да и не мог принять такого героя, но сумел отдать должное таланту актера. Современники же, напротив, не разгадав самойловского замысла, считали роль Арбенина неудачей: в крайнем своем выражении творческая тема актера утрачивала для них интерес — процесс разрушения личности оборачивался процессом ее вырождения. Но, подобно андреевскому Человеку, самойловский {166} герой предпринимал все новые и новые попытки утвердить себя. И единственно приемлемый путь открылся ему в андреевской же пьесе «Профессор Сторицын» (1913).

Тонкое, интеллигентное, одухотворенное лицо, сияющие тихим светом глаза, мягкая улыбка создавали портрет прекрасного душою, как бы приподнятого над землей человека. Гримом, манерами, всем внешним обликом самойловский Сторицын напоминал современникам Вл. Соловьева. Возможно, что этот портретный намек был подсказан актеру драматургом. Известна фотография, запечатлевшая чтение Самойловым «Профессора Сторицына» в репинских «Пенатах» в присутствии автора. В работе над ролью актер безусловно пользовался его непосредственными советами. Да и в самой пьесе образ Сторицына был достаточно прозрачно уподоблен реальному «прототипу». Перед Андреевым, несомненно, стояла фигура Вл. Соловьева, когда он писал о поисках «нетленного» своим героем, когда заострял в нем черты отрешенности от земной суеты. Впрочем, драматурга увлекали не столько философские взгляды Вл. Соловьева, сколько нравственный облик этого, по словам Блока, «рыцаря-монаха».

Самойловский Сторицын представлял собою «аристократа духа», соединяющего в своем лице мыслителя и поэта. Зрители охотно верили, что такой Сторицын мог не видеть, не замечать всей той грязи, которой он окружен. Но тем сиротливее было для него одиночество. «С момента первого появления его на сцене, — писал ростовский критик, — вы знаете, что перед вами дух взнесенный и обреченный»[[336]](#endnote-337).

Среди всеобщего разложения и упадка Сторицын Самойлова ревниво оберегал в себе веру в нравственность человеческой природы. Без показного великодушия прощал он измену жене; поймав вора, сам испытывал перед ним чувство неловкости. Человеческое достоинство было для него превыше личных обид и счетов — он не мог позволить себе унизиться до них. Но жизнь, постоянно подвергая испытаниям благородный дух, уже давно лишила его покоя. «Я не знаю, — говорит он уже в первом акте, где могилы моих надежд и радостей: они рассеяны по всему миру. Иногда весь мир для меня только кладбище, а я — немой сторож при могилах». Похоронив все радости и надежды, он все же продолжал упорствовать в своем «ветхозаветном» идеализме. И это оборачивалось прекраснодушием, корыстно используемым самыми близкими людьми. Жена продолжала обманывать его, ее любовник — обкрадывать, сын оказался выродком.

Искусственно поддерживаемое неведение сменялось для Сторицына страшной горечью знания. Он испытывал первоначально «брезгливый испуг» перед тем, что открылось ему в разговоре с сыном. Потом его охватывал ужас перед «низким лбом». И наконец, «трагический сарказм униженного величия» зазвучал в неврастеническом {167} выплеске: «Сергей! Я требую! Приобщи меня к твоему ничтожеству, к великой грязи мира сего… Унизь меня, Сергей, унизь». Сцену, где Сторицын впрямую сталкивается с безнравственностью и цинизмом сына, Самойлов проводил с глубочайшим драматизмом. «Мурашки бегали по телу, и чувствовалось, что единым чувством захвачен и потрясен весь театр», — свидетельствует казанский рецензент[[337]](#endnote-338).

Сторицын уходил из этого душного и тесного для него «маленького дома». Добровольным изгнанником, с открытой ветрам грудью он направлялся среди дождя и мрака ночи в «большой мир». Он хотел «вернуться на родину». Но его родина давно уже превратилась, как он сам говорил, в кладбище. И услужливо подготовленная автором смерть распахивала перед ним могилу.

Образ Сторицына, по свидетельству рецензента «Приазовского края», прочитывался как «поэма величия и бессилия человеческого духа, плененного жуткой тьмой… действительности». Такова была самойловская концепция трагического героя современности.

Но этот взгляд уже не соответствовал эпохе, пробуждающей в людях с новой силой революционное сознание. Общественные настроения миновали кризис, вызванный поражением революции 1905 года и последовавшей за ним реакцией. У Андреева же этот кризис превращался, по выражению Кугеля, «в какой-то хронический насморк страдания». Для Блока Андреев тоже становится теперь «пародией своей собственной некогда подлинной муки». Инерция андреевского мироощущения оказывает влияние и на творчество Самойлова. Не оспаривая глубоких симпатий, завоеванных артистом у зрителей исповедью своей души, наиболее чуткая критика подмечала, однако, ослабевающую роль его лирических героев в современности.

Притягательная сила Самойлова всегда определялась порывами высокого вдохновения художника и его чуткостью к сегодняшним тревогам людей. Это заставляло подходить к оценке актера с двух сторон. В 1913 году журнал «Рампа и жизнь» отчетливо сформулировал эту мысль: «Самойлов — актер двух эпох — старой по складу своей игры “нутром”, а не выучкой, или “школой”, и новой по содержанию своего таланта, который всего полнее выражает неврастеническую психику современности и ее мечущуюся, больную и острую душу»[[338]](#endnote-339).

Когда в начале 10‑х годов стали раздаваться голоса об «упадке» самойловского таланта, его искусство было подвергнуто переоценке с точки зрения новых театральных идей и в вопросах «школы», и в вопросах содержания творчества. Н. Эфрос в отклике на первые гастроли артиста в Москве писал: «Г. Самойлов, по бывшей недавно в моде театральной номенклатуре, — “герой-неврастеник”. Он — большой специалист по части изображения больной души. Но именно в этих изображениях он, актер несомненного, хотя уже ущербляющегося {168} таланта, менее всего интересен… Во-первых, он ищет и находит болезнь душ и там, где ее нет… И потом, должно быть от частого изображения, у него выштамповался шаблон для передачи театрального безумия»[[339]](#endnote-340). Другие критики, напротив, утверждали, что Самойлов необычайно непосредствен в своем творчестве и представляет собою одного из немногих в современном театре актеров, обладающих «тайной искренности» на сцене. «Неожиданная, своя “художническая” правда эта у Самойлова оттого, — писал И. Крестов, — что у него нет никаких “своих” предустановленных приемов игры. Приемы его возникают из сложной души»[[340]](#endnote-341). Самойлову отводится почетное место в ряду крупнейших представителей «нутра» на русской сцене. Его противопоставляют «дрессированной размеренности молодых людей, окончивших театральные школы». Но при этом все-таки остается впечатление о Самойлове как об «уходящем» актере.

Критики с горечью констатируют, что Самойлов постарел, что краски его актерской палитры потускнели, «голос, некогда матовый, получил наклонность к легкой хрипотце», внешне он «отяжелел, стал грузноват». Внутренние силы, темперамент актера кажутся тоже порастраченными. О Самойлове пишут, что «нервное беспокойство все чаще сменяет у него трепет вдохновения», что «зажигается он медленней и горит уже не так ярко».

Самойлова упрекают также в том, что он играет «соло», в ущерб себе выступает без необходимого в современном театре ансамбля. Высказывается мнение, что самого премьера следует отдать в руки хорошему режиссеру, «который бы беспощадно отсек дурной провинциальный тон и отыскал бы то истинно ценное, что только и важно в художнике-артисте».

Конечно, и возраст («отпечатки всесильного времени»), и налет провинциализма (вопреки «высокой интеллигентности исполнения»), и некоторая устарелость сценической манеры («веет немножко старинкой в приеме, в технике») были ощутимы в игре актера, сформировавшегося в 90‑х годах прошлого века и непрерывно странствующего по России. Но не только поэтому талант Самойлова казался «ущербляющимся». Переставала волновать творческая тема актера — она теряла остроту и силу своего воздействия на современников.

Н. Туркин, сопоставляя в «Дневнике театрала» судьбы нескольких крупнейших гастролеров России, пришел к точному выводу, обобщающему причины увядания больших талантов. Он писал: «М. В. Дальский является представителем той эпохи, когда от героя требовалась больше всего непреклонная, железная воля, сильный, как буря, темперамент и внешняя красота… Любимейшей ролью героев воли была роль Кина.

Когда в геройство было возведено безволие и терзание души перед проклятыми вопросами, выдвинулась звезда артиста Орленева. Это была эпоха неврастеников…

{169} П. В. Самойлов по своей артистической физиономии занимает середину между Дальским и Орленевым, героем воли и героем-неврастеником. Он одинаково тяготеет как к одной, так и к другой эпохе. После “Рюи Блаза” он выступает в “Красном цветке” и в “Гибели Содома”.

Все три артиста на роли героев были на лучших столичных сценах и бросили их, обрекая себя на утомительные скитания по провинции.

Почему же так случилось?

Настоящая основная причина… заключается в том, что прошла эпоха того героизма, который артисты призваны были выражать.

Великолепен М. В. Дальский в ролях Кина и Карла Моора, но ни Кин, ни Карл Моор нам сейчас не интересны.

Чудесно, в мягких тонах и красках передает Самойлов роли Рюи Блаза и Незнакомца, но сама мелодрама Виктора Гюго и психологический этюд Щеглова потеряли для нас интерес…

И вот это обстоятельство обусловливает и скитальческую долю для гг. Дальского, Самойлова, Орленева (время неврастеников тоже прошло)»[[341]](#endnote-342).

Самойловский герой пережил все стадии трагических поражений. Внутренняя дисгармония личности влекла за собой разорванность сознания и неуравновешенность психики. Под влиянием ролей андреевского цикла эта эволюция самойловских героев становилась все более необратимой. Они уходили в небытие раздавленными и опустошенными.

## Мастер

В самом начале первой мировой войны Самойлов выступает инициатором создания общества «Артист — солдату». Деятельность общества ставит своей целью оказание посильной помощи ушедшим на фронт. Самойловым устраиваются спектакли, концерты, вечера, сбор с которых поступает в фонд общества. На эти средства комплектуются подарки солдатам, содержатся тридцать восемь санитарных вагонов, учреждаются койки в больницах, создаются лазареты, выделяются пособия раненым. Разумеется, за рамки благотворительности общество не выходит. Но Самойлов необычайно трепетно относится к этому делу. Он сам сопровождает на фронт поезд с подарками, организует с В. Н. Давыдовым концерты для солдат, бережно собирает и хранит их письма. Артист смутно осознает политическую обстановку, не задумывается о социальных причинах войны. Он верит в необходимость защиты отечества, но чаще выступает не столько в поддержку патриотических чувств и боевого духа армии, сколько против ужасов войны, против уничтожения людей. {170} В нем пробуждается деятельная энергия, которая сказывается во всех его сценических созданиях. В творчестве Самойлова происходит словно омоложение лирической темы.

Это оказалось возможным, потому что чувства безысходности и отчаяния, завладевшие актером, не смогли победить его гуманистического миросозерцания. В своих мемуарах М. Чехов писал: «Глубокие страдания пессимизма есть путь к изживанию его, а тайная радость пессимизма есть охрана страдающей души от катастрофы, от самоубийства»[[342]](#endnote-343). Самойлов шел тем же путем к изживанию пессимизма, сохраняя способность к творчеству. Это позволило актеру дать в предреволюционную эпоху новую жизнь своим героям.

Иные интонации появляются у Гамлета. «Трепет смертельно раненной души» сменяется целеустремленностью действий. Не в страданиях, а в твердости и непримиримости находит выражение его вызов бесчеловечному миру. Раскрывая деятельную сторону характера героя, Самойлов видит в эльсинорском узнике прежде всего «борца за лучшие общественные идеалы, мученика идеи, жертвующего для общего блага и своей любовью к Офелии, и своей жизнью»[[343]](#endnote-344).

У Незнамова стремление к правде и чистоте человеческих взаимоотношений вновь прорывает мрачную замкнутость и пересиливает отчаяние. Как и прежде, Самойлов придает ему «черты возвышенного романтизма, чутко сохраняя простоту и естественность переживания»[[344]](#endnote-345).

Даже в сугубо неврастенических ролях актером предпринимается попытка наделить персонажей большей жизнестойкостью и собранностью характера. Романтический отсвет вновь падает на многие сценические образы Самойлова предреволюционного времени. Это позволяет критикам восторженно приветствовать актера. «Самойлов, Павел Самойлов воскрес!» — восклицает в 1914 году представитель московской театральной прессы[[345]](#endnote-346).

После долгого перерыва он возвращается к одной из любимейших ролей — к Рюи Блазу. Так же благороден его облик, так же чиста его душа. Но нет былого вдохновения в знаменитом монологе перед министрами. В этом, по определению критики, «боевом монологе» слишком много сурдины, он звучит глухо, скорбно — дают себя знать неврастенические нотки. В целом, однако, преобладает «романтическая лирика». «Его Рюи Блаз, — отзываются “Вечерние известия” в 1913 году, — больше всего мечтатель, фантаст, любовник и меньше всего выразитель общественного протеста»[[346]](#endnote-347).

Но постепенно актер начинает освобождать своего героя от неврастенических черт и романтической мечтательности. В нем крепнет сознание своего нравственного превосходства, он мужает, смелее вступает в противоборство с Салюстием, открыто возмущается насилием и гнетом, страстно отстаивая свое достоинство. На спектаклях 1914 года уже «чувствовалось, что жизни нужен этот беззаветный {171} героизм, нужны подвиги»[[347]](#endnote-348). А в 1916 году самойловский Рюи Блаз вышел на сцену еще более сильным, стойким и отважным борцом за свободу человеческой личности. Его собратьями по духу становились и многие другие герои из репертуара актера.

Нужно, конечно, учитывать, что героизм, в самойловском понимании, имел характер индивидуального подвига или самопожертвования. Это не изменилось для него и в новое время. «Наш русский героизм всегда непосредственно соприкасается с подвижничеством, с душевным надломом, — писал критик “Театра”, вглядываясь в сценические образы артиста. — Слушаешь и не знаешь — судьба ли уж такая злосчастная у героя или он добровольно носит вериги подвижничества»[[348]](#endnote-349). Самойловский Рюи Блаз поражал тем, что игрался актером в том же ключе, что и русские «подвижники».

Общая тенденция его творчества на новом этапе не становится осознанной программой. То он пытается вернуть к жизни своих мечтателей-идеалистов, то воскрешает созвучные современности, но все же пережившие себя мотивы времен первой русской революции. Актер настойчиво стремится принять своим творчеством участие в общественной жизни.

В 1916 году он выступает с «Песней о Соколе» в Политехническом институте, на Высших женских курсах и в других студенческих аудиториях. В дни февральской революции им организуется концерт «в пользу семейств убитых и раненых». В Народном доме играет спектакль «в пользу освобожденных политических». В Мариинском театре устраивает вечер «в пользу летних колоний для детей рабочих», на который докладчиком привлекает М. Горького.

Во внутритеатральной жизни Самойлов выступает совместно с Ходотовым организатором Первого общего собрания работников искусств Петрограда и избирается в комиссию по выработке устава «Союза петроградских артистов».

Широкой массовой аудитории ищет Самойлов-актер. Месяцами гастролирует он в Народном доме, даже вступает, правда на непродолжительный срок, в его труппу. Он добивается разрешения на постановки «Рюи Блаза», «Живого трупа» и даже «На дне» Горького, выдержав упорную борьбу с цензурой, запрещавшей появление этих пьес на народных сценах.

Выход на огромную сцену Народного дома не мог не повлечь за собой известных изменений в творчестве актера. Они сказались прежде всего в репертуаре. Самойлов преимущественно играет здесь свои романтические роли, возвращается к давно забытым мелодрамам «Соколы и вороны», «Горе-злосчастье» как к наиболее доступному для массового зрителя жанру. На встречу с новой аудиторией он приводит героев Островского. Ни один из самойловских неврастеников не появляется на сцене Народного дома, за исключением Освальда, и то сыгранного в филиальном Василеостровском театре.

{172} Критика замечает, что в необъятном зале Народного дома «нюансы самойловской игры пропадают». Но актер надеется возместить это усилением определенных мотивов в образах.

Честный труженик, тихий и скромный чиновник Рожнов в «Горе-злосчастье» В. Крылова был сыгран Самойловым еще в 90‑х годах. С тех пор роль не возобновлялась, и лишь для выступлений в Народном доме актер заново обращается к ней. Забитый «маленький человек», злополучный неудачник приобретает в новой редакции иные черты. Теперь роль звучит как «вопль оскорбленного и проснувшегося человека»[[349]](#endnote-350). Кульминационным моментом становится сцена третьего акта, где постепенное нарастание душевной муки выливается в бурю негодования против людской низости. В финале Самойловым окончательно снимается впечатление всепрощающего примирения крыловского героя. Смерть Рожнова вызывает не горестное сочувствие, а заряжает народную аудиторию, по выражению рецензента, «порохом гнева».

В горьковском «На дне» Самойлов сыграл Барона (1916) — персонаж, у которого все в прошлом, но который не желает примириться со своей судьбой. «Артист художественно воплотил на сцене драму никчемного человека, — писал Н. Тамарин. — Крики его сердца: “зачем-нибудь я ведь родился!”, его безнадежные рыдания в смутном воспоминании о том, что когда-то была другая жизнь, все жесты, грим облинялого “барина в прошлом”, лохмотья “с претензией”, интонации с переходами от слез к бесшабашному “все равно”, бессильная злоба на то, что не хотят верить, будто он когда-то жил по-человечески, — все это было откровениями настоящего таланта»[[350]](#endnote-351).

Самойлов убеждал всякого обездоленного, даже опустившегося человека, что зачем-то он все-таки родился. Эта тема имела неизмеримо более живой отклик по сравнению с прежней углубленностью его героев в свои страдания.

Искусство артиста обрело большую выдержанность, тон исполнения сделался мягче, не стало той неврастенической резкости, которая подчас утомляла. Самойловым был нажит большой сценический опыт. Но творческое своеобразие актера виделось современниками не в индивидуальном использовании сценических приемов, не в разработанных средствах воплощения собственной темы, не в детальной отделке любимых образов, а в лирической сущности его дарования. «Мастерство и техника для Самойлова никогда не были самым важным, — отмечал критик уже советского времени, — они средство к раскрытию образа, способ донести до зрителя волнение, испытываемое актером, перекинуть через рампу обаяние личности исполнителя»[[351]](#endnote-352).

Игра артиста бывала местами вялой, бледной. Не все в роли увлекало его. Но определенные моменты в ней — разные на разных этапах творчества — давали импульс его вдохновению. И тогда {173} «вдруг какая-то нота, какая-то неуловимая интонация заставит вас вздрогнуть и пред вами сверкнет момент несравненной художественной красоты. И этот момент сразу осветит всю сущность изображаемого характера, точно так же, как один штрих талантливой руки оживит мертвые глаза портрета»[[352]](#endnote-353).

Было основание упрекнуть Самойлова «в обычной беде актеров нутра — игре скачками», можно было оспаривать правомерность его трактовки роли. Но никто никогда не рискнул обвинить Самойлова в нарушении цельности собственного замысла. Самая «неровность исполнения» зачастую отражала не подъем или упадок вдохновения, а выявляла смысловую значимость для актера тех или иных мест в роли. На примере любого из сценических образов Самойлова можно было бы проследить, как одни мотивы вытеснялись другими, как перемещались акценты и как *в зависимости от этого* менялась «кривая» вдохновения. Искусство артиста никогда не подчинялось произволу «нутра». «Тайна этой исключительной выдержанности исполнения, — писал Н. Розенталь, — очевидно, не может быть объяснена одной лишь художественной интуицией; в творчестве Самойлова такое же значение имеет его чрезвычайно развитой, утонченно острый интеллект». В итоге критик делает обобщающий вывод: «Чувство и ум, экстатическое вдохновение и ищущая мысль — вот два основания, на которых развернулась художественная индивидуальность П. В. Самойлова»[[353]](#endnote-354). Такое понимание творческой природы Самойлова представляется очень верным.

О процессе рождения образа и его сценическом существовании артист сам рассказал на страницах «Журнала журналов»: «В творчестве художника сцены самое главное — перевоплощение. Во власть ему отдаюсь и я, но мой самоанализ не говорит мне, что, вживаясь в роль, я отрешаюсь от самого себя и становлюсь тем лицом, которое изображаю. Нет, дело несколько сложнее.

Когда я играю, мое сознание как бы раздваивается. Все больше и больше проникаясь ролью, я жду кого-то второго, который должен прийти и окрылить меня. И когда он пришел, — я уже не ответствен, так как меня заражает тот, другой. Я же, со своей стороны, делаю лишь то, что угодно ему, и иногда бывает так, что я с интересом, как нечто неожиданное, воспринимаю собственное исполнение монолога.

Играя вяло, другие говорят обыкновенно: “Сегодня у меня нет вдохновения”, у меня же в этом случае готова сорваться фраза: “Зачем он, мой двойник, не пришел на работу?”

Он деспотичен, он играет мною, словно я у него на веревочке, и я, в конце концов, люблю его власть. Мне бывает приятно вполне освоиться с ролью, проиграв ее несколько раз, и я готов сказать в этих случаях, что веревочки крепнут.

Это не значит, конечно, что исполнение отливается в незыблемые формы. В сильных сценах я плачу обыкновенно подлинными {174} слезами, и сила подъема колеблется из спектакля в спектакль, обуславливая не только иные жесты, но и иные интонации»[[354]](#endnote-355).

Перевоплощение понимается Самойловым как непосредственный творческий акт проникновения ролью, в результате которого рождается третье лицо — двойник актера. В этом заключалась и «тайна искренности» Самойлова, и секрет его «слиянности с ролью», которые составляли отличительные черты творческой индивидуальности исполнителя.

Актер пользовался красками «чистого цвета», извлекая оттенки из их сочетаний. Этот импрессионистский стиль усиливал непосредственность впечатлений, еще более подчеркивал неповторимость «натуры».

Самойловым устанавливался свой особый способ общения со зрителем, обусловленный всем характером творчества. Такое происходит в сценической практике каждого крупного художника. Искусство Дальского, например, с его пафосом критического неприятия действительности и гордым вызовом ей, налагало свою печать и на формы контакта с аудиторией. «На сцене он, — вспоминает о Дальском Скиталец, — был из числа тех немногих артистов, которые “не интимны” с публикой… а наоборот — всегда борются с ее глухим сопротивлением и в результате побеждают ее, подавляя исходящею от них почти гипнотической силой»[[355]](#endnote-356).

Иной характер носила связь Самойлова с залом. Это была прямая, как писали современники, «симпатическая» связь, основанная на доверчивой откровенности актера-исповедника. Но, опять в духе своего творчества, Самойлов обращался не ко всему залу в целом, а словно бы индивидуально к каждому. Чрезвычайно любопытна одна деталь, часто упоминаемая мемуаристами: ни разу не встречавшиеся прежде люди, если они когда-либо видели Самойлова, тотчас, как заходила о нем речь, чувствовали себя старыми знакомыми. Так действовала та же «гипнотическая сила» таланта, только в самойловском варианте общения.

Такие художники непременно становились наставниками, властителями дум, кумирами современников. «Было увлечение Дальским, Комиссаржевской, Павлом Самойловым», — вспоминает Б. А. Горин-Горяинов, отмечая вспышки этого увлечения. Но «Савиной, Давыдовым, Варламовым, Стрельской, Сазоновым, — продолжает он, — увлечения не было. Они нравились, мы вызывали их, но никогда не ждали у подъезда, никогда их имена не объединяли нас»[[356]](#endnote-357). И это объяснялось не силою, не масштабом дарований, а их особым свойством воздействия.

Самойлов принадлежал к числу тех, кто «одним своим появлением заполняют всю сцену, весь театр, поэтому действие их на зрителя так подавляюще, так неотразимо»[[357]](#endnote-358). Подобно всем художникам такого типа артист рассказывал со сцены «повесть собственной души» (Б. Алперс). Она вызывала к жизни самойловских двойников. {175} Но они не были идентичны между собой. Творческий диапазон исполнителя охватывал широкое жанровое разнообразие персонажей, вмещал различные амплуа, позволял звучать многим регистрам темперамента. Его сценическому почерку одинаково были свойственны мягкие, задушевные ноты и нервический надрыв, романтическая лирика и беспощадная ирония, проникновенная искренность и теплый юмор. Богатство этих психологических средств требовало не только отлично разработанной внутренней техники, но и высокого мастерства сценической выразительности.

Самойлов отнюдь не пренебрегал изобразительной стороной воплощения роли. От отца он унаследовал интерес к живописи. Он не предварял набросками, подобно отцу, своих персонажей, не фиксировал грима, костюмов, характерных черт роли. Но владение кистью и глаз художника несомненно сказывались в его сценических работах.

Самойлов был полупрофессиональным художником, выставляющимся и в городских салонах, и за границей. Имел персональные выставки. В каталоге одной из них значилось свыше ста картин. Здесь были портреты и натюрморты, интерьеры и пейзажи. Более всего ему удавались пейзажи. «Видно, что П. В. Самойлов понимает природу, чувствует ее настроения, — писал художественный обозреватель выставки, — любит свет, воду, живую зелень»[[358]](#endnote-359). В беседе с корреспондентом «Синего журнала» артист говорил, что главным своим учителем в живописи считает природу, следует в работе указаниям Лагорио и пользуется советами Репина; любимым художником называл Левитана[[359]](#endnote-360).

В живописной манере Самойлова преобладает интерес к красочным и световым композициям. Колориту отдается предпочтение перед рисунком. В манере письма очевидно влияние импрессионизма. В его картинах проступают те же свойства индивидуальности, та же специфика художественного видения, которые проявлялись на сцене.

Последовательно верным себе был Самойлов и в своей «сценической живописи». Гримы его героев никогда не скрывали лица актера. На сцене он оставался всегда легко узнаваем. И вместе с тем его Рюи Блаз, например, воспринимался как «оживший портрет Веласкеса», а Петя Мелузов был «точной копией русского студента эпохи 60‑х годов». Изящная эспаньолка сменялась реденькой русой бородкой, не знавшей первого бритья, ниспадающие до плеч кудри — лохматой гривой непослушных волос. В обоих случаях стиль эпохи был прекрасно выдержан. Он служил характерным колоритом портретов. Однако главное значение в самойловских гримах отводилось живой выразительности необычайно подвижного лица. В том же Рюи Блазе, в том же Мелузове внимание зрителей приковывали прежде всего глаза, в которых отражались тончайшие оттенки внутренней жизни, которые были подлинным зеркалом души. {176} И это «умение смотреть», по определению критика, являлось важнейшим свойством искусства Самойлова.

В костюмах актером учитывались не только историческое соответствие и внешняя характерность персонажей. В них содержался элемент образного решения роли. Его Фердинанд в ослепительной белизны мундире, шитом золотом, сразу производил впечатление сказочного принца. А традиционный плед Мелузова он носил словно романтический плащ, — но в клеточку! Плед был накинут на лоснящийся сюртучишко, и это отлично соответствовало заикающейся неловкости, мешковатому пафосу и конфузливо-авторитетным интонациям самойловского героя. Он внимательно изучал иконографию эпохи, использовал эскизы к разным постановкам пьес своего репертуара и всегда находил собственный вариант костюма, не пренебрегая сценической эффектностью, но заботясь прежде всего о его соответствии внутреннему содержанию образа.

Самойлов прекрасно владел искусством пластической выразительности. Во множестве рецензий прослеживалась, буквально вычерчивалась «кардиограмма» его ролей. Возможным это становилось потому, что эмоциональные импульсы поддерживались сценически выверенными акцентами. Достаточно было Акосте одним движением разорвать покаянный хитон, чтобы психологически подготавливаемый перелом получил зримую убедительность. Пугливым движением Самозванца, хватающегося одной рукой за трон, а другою опирающегося на меч, ставилась почти символическая точка в обрисовке персонажа.

В каждой роли у Самойлова присутствовали такого рода опорные, глубоко продуманные, пластически разработанные и завершенные моменты сценической образности. У зрителей навсегда оставались в памяти руки безумного Освальда, словно ощупывающие солнечный свет; немеющие пальцы Рюи Блаза, хватающиеся за платье Марии Нейбургской; тот отчаянный жест, похожий на вечное прощание, которым Фердинанд протягивал Луизе отравленный лимонад…

Самойлова привычно противопоставляли как «рутинным мастерам», так и «новейшим выученикам школ». Но когда вопрос касался сценической речи, несомненным становилось, что он наследовал в этой области великую традицию русского исполнительского искусства. «Самойлов поражал меня небывалой простотой своей сценической речи, — писала Е. П. Корчагина-Александровская, будучи в этом сама едва ли не эталоном естественности. — Порой на репетициях я просто не понимала, по роли или от себя он говорит некоторые фразы»[[360]](#endnote-361). «Небывалая простота» самойловской речи не имела, однако, ничего общего с житейской обыденностью. Он искусно владел выразительными возможностями звучащего слова. Легко и свободно льющаяся речь актера обладала необычайной гибкостью интонаций, тончайшей психологической нюансировкой и музыкальной {177} чуткостью к слову. Недаром на спектакли Самойлова приезжали порой только затем, чтобы послушать в его исполнении какую-нибудь одну знаменитую в роли фразу, — интонации артиста «делали из простых фраз истинный шедевр».

В совершенстве владея сценической выразительностью речи, Самойлов много и плодотворно выступал в концертах как чтец. Излюбленным жанром в его репертуаре стала модная в те времена мелодекламация.

Артист обладал удивительно тонким и необычайно развитым музыкальным слухом, что для мелодекламации имело громадное значение. Он слышал не только композитора, но чувствовал мелодию слова, ощущал интонационную структуру стиха и не случайно чаще всего выбирал произведения Апухтина, Бальмонта, Минского, А. Толстого, Ратгауза, где мастерство звуковой разработки словесной ткани доведено до утонченной изысканности. Слияния текста с аккомпанементом Самойлов добивался тем, что музыка у него следовала за интонационным движением речи.

В исполнительской манере артиста современники находили сходство с тем, как он пел цыганские романсы в кругу близких друзей. Он в совершенстве владел секретом их неповторимого обаяния — страстной искренностью, в которой драматически сплетались звонкая радость свободы и щемящая грусть, порыв и отчаяние, удаль и надрыв. Слышалось скрытое волнение, беспокойство души — неуемной и тоскующей. Эта тревога чувств окрашивалась актером той нервной остротой переживаний, которая была свойственна его творчеству в целом.

Самойлов подчинил мелодекламацию своей индивидуальности, сделал ее формой шансонной лирики. «Сравняться и превзойти Самойлова нельзя, — писал критик уже советской эпохи о его концерте мелодекламации, — но учиться у него необходимо»[[361]](#endnote-362).

В искусстве сценической речи соперником Самойлова современники называли только Качалова. В советское время о выступлениях актера писали: «Он лишний раз доказал, что он действительно большой актер, большой мастер, в совершенстве владеющий той отраслью актерского мастерства, которая, быть может, наименее эффектна на первый взгляд и секрет которой для нашего поколения актеров едва ли не безвозвратно утерян, — речью»[[362]](#endnote-363).

Мастерство Самойлова развивалось на основе великолепно разработанной внутренней техники. Он был актером-лириком, верным законам психологической правды на сцене. Его искусство, впитав черты романтического метода, характерного творчества и неврастенической психологии, постепенно освобождалось от крайностей их проявления. Одна из рецензий 1916 года подытоживает: «Большой природный дар и особенности темперамента определенно направили творчество артиста в сторону, близкую душе и пониманию зрителя наших дней.

{178} Нет прекрасной в своем роде, но слишком оторванной от современной эпохи туманной романтики.

Зато отступают и черты уклонения в область патологии, ультранатурализма, как у Цаккони…

И, к счастью, мало даже той неврастении, эффектами которой талантливый артист иногда злоупотреблял»[[363]](#endnote-364).

Зрелым художником, крупным мастером пришел он в советский театр.

## Встреча с новой аудиторией

«Важнейшее завоевание Октября, — писал Самойлов в связи с десятой годовщиной революции, — это приближение масс к театру»[[364]](#endnote-365). Этими словами актер подводил итог своей практики на советской сцене, начавшейся с первых же дней строительства социалистической культуры.

Встреча Самойлова с новой зрительской аудиторией состоялась сразу же. Один из крупнейших мастеров русского театра без колебаний принимал приглашения на концерты в рабочие клубы заводских окраин, где показывались революционные агитки, читались политически злободневные стихи, исполнялись боевые гимны сражающегося народа. Однако найти новый репертуар, созвучный настроению людей, заполнявших зрительные залы, Самойлову не удавалось. Чаще всего он выступал с мелодекламацией на стихи Апухтина, Бальмонта, А. Толстого, читал классиков русской поэзии. Их исполнение могло служить образцом художественного совершенства. Но по-прежнему звучали «те же скорбные переживания больной, израненной души, те же минорные настроения, с такой чуткостью и искренностью передаваемые Самойловым… Эти настроения, — продолжал критик, — чужды восприятию рабочей аудитории, живущей сегодняшним, бодрым и радостным днем. Но она по достоинству оценивает большое искусство»[[365]](#endnote-366).

Самойлов постоянно чувствовал этот разрыв эстетических впечатлений и живого волнения зала. Он пытался читать стихи, проникнутые пафосом борьбы и подвига. И тогда «через минуту на той же маленькой эстраде, захватывая весь зал, звучал могучий призыв к жизни»[[366]](#endnote-367). Но в целом самойловские программы не выходили за рамки дореволюционных тем. Не только содержание стихов, но и сама фигура актера во фраке на фоне призывных лозунгов и плакатов, украшавших клубные сцены, выглядела чужеродной.

Для Самойлова не было сомнений в том, кому должно служить искусство. Он охотно выступал перед новым зрителем в концертах, знакомил их со своими героями. В 1918 году ему было выдано удостоверение в том, что «артист П. В. Самойлов является организатором образцовых спектаклей в Невском районе». Он искренне радовался {179} «приближению масс к театру», но во встречном движении — в приближении театра к массам — найти своей дороги ему не удавалось.

Далеко не все его роли перешагнули октябрьский рубеж. Многие были исключены по возрастным причинам и лишь изредка, как, скажем, Чацкий, игрались в порядке показательных выступлений; другие оказались вовсе забытыми. Но были сохранены, возобновлены и созданы новые образы, более всего отвечающие психологическому состоянию актера…

Незнамову не избыть скопившейся в душе обиды, чувства несправедливости. Постепенно спиваясь, он все более затягивается богемной жизнью, которая не сулит ничего, кроме опустошения. «Артист в роли Незнамова, — писал критик “Пролетария”, — дал яркий образ, генеалогически восходящий от дней расцвета его таланта»[[367]](#endnote-368). Эта генеалогия была особенно, впечатляюща у Самойлова своим автобиографизмом.

В горьком осознании Освальдом гибели еще не растраченных творческих сил или, напротив, в духовном банкротстве Вилли Яникова, утратившего способность к вдохновению, у Самойлова в разных поворотах звучал один и тот же глубоко волнующий его вопрос о судьбе художника, чьи творческие силы поглощены прошлым.

Актером возобновляется не игранная им почти уже двадцать лет роль Пьера Гренгуара, поэта эпохи Людовика XI в аверкиевской переделке одноактной пьесы Т. де Банвиля «Король и поэт» (1918). Гонимый обществом бродяга-поэт выражает стихийный протест народных масс. Когда он импровизирует перед королем мрачную балладу о повешенных:

В лесу под тяжелою ношей
Могучие ветви скрипят!
На них не плоды наливные,
А трупы людские висят, —

ему нельзя отказать ни в гражданском пафосе, ни в личном мужестве. Эти строки получали в революционно настроенной аудитории живейший отклик. Но внимание Самойлова оставалось сосредоточенным на трагических переживаниях персонажа: хрипловатый голос актера дрожал не столько от гнева, сколько от слез и ужаса.

Героем Самойлова становится сам Шекспир в пьесе испанского драматурга Тамайо‑и‑Бауса «Бедный Йорик» (1922). Автор, рисующий быт актеров елизаветинской эпохи, искусно переплетает реальные события со сценическим сюжетом исполняемой ими пьесы. На этой почве возникает столкновение жизненной правды с художественным вымыслом, находящихся в неизбежном трагическом конфликте. Шекспиру предстоит объяснить эту неизбежность. Самойлов играл, глубоко взволнованный ведущим мотивом роли. Мысль о неразрешимости противоречий действительности средствами искусства {180} достигала у актера кульминации в заключительной фразе: «Помолимся за убиенных… Помолимся также и за тех, кто их убил!»

Круг самойловских героев послереволюционных лет почти полностью замыкается перечисленными персонажами: актер Григорий Незнамов, художники Освальд Альвинг и Вилли Яников, поэты и драматурги Пьер Гренгуар, Вильям Шекспир. Каждый из них не находит выхода в жизнь своему творчеству. Отвлекаясь от причин, которые рождают одиночество этих художников, Самойлов заинтересовывается главным образом их душевным состоянием, вновь и вновь проживая на сцене собственную драму.

Исповеднический характер творчества актера определил отбор героев. Им же была обусловлена подлинность, сила, волнующая искренность их переживаний. «Самойлов все еще обладает способностью, — писал Э. Старк в 1918 году, — всецело овладевать вниманием зрителя, раскрывая перед ним с поразительной ясностью, правдивостью и художественной законченностью картину глубоких страданий души»[[368]](#endnote-369). Он действительно по-прежнему захватывал зал непосредственностью и напряженностью духовной жизни на сцене. Но само содержание образов, их внутренние коллизии уже не затрагивали центральных конфликтов нового времени, оставаясь сугубо личной темой актера.

«Самое ужасное для художника, — начинает очерк о Самойлове Б. А. Горин-Горяинов, — это пережить самого себя, существовать отраженным светом своего прошлого. Величайшее счастье — найти себя в современности. Не всегда это удается старым мастерам, и такая неудача нередко рождает глубокую трагедию творчества». Самойлов особенно остро ощущал безвыходность своего положения, так как его искусство всегда питалось современностью.

Сначала он изменил маршруты гастрольных поездок, знакомя со своим искусством новые города. Потом вступил в труппу сабуровской «Комедии», целиком отдавшись характерному творчеству. И наконец, когда Академический театр драмы в 1920 году кликнул клич, сзывая бывших александринцев, Самойлов вернулся туда, чтобы «окончить дни свои, — как говорил Кугель, — под “сенью струй”».

В театре, который в те годы ориентировался преимущественно на классику и делал ставку на крупных мастеров сцены, Самойлов как будто нашел свое место. Для первого выхода ему было представлено право выступить в любимой роли Незнакомца из «Красного цветка». Затем он оказался занят в ряде возобновленных постановок, шедших прежде в Александринском театре. С большим успехом выступил в роли Глумова в «На всякого мудреца довольно простоты», вызвав восхищение сыгранностью со своими замечательными партнерами — В. Н. Давыдовым (Мамаев) и Е. П. Корчагиной-Александровской (Глумова). С участием Самойлова в роли Протасова открывал театр сезон 1921/22 года «Живым трупом». Как {181} «спектакль П. В. Самойлова» была показана в 1922 году пьеса Г. Зудермана «Гибель Содома».

Академический театр драмы часто объявлял такие спектакли, поставленные специально для того или другого актера. Имя Самойлова нередко становилось украшением «бенефисной» или юбилейной афиши его товарищей. Здесь он представал в новых ролях. В «Камо грядеши» Г. Сенкевича (спектакль Р. Б. Аполлонского) Самойлов играл апостола Петра. В инсценировке «Обрыва», готовящейся к юбилею Н. С. Васильевой, ему была поручена роль Райского. В «Людовике XI» К. Делавиня, которым отмечал тридцатипятилетие сценической деятельности Г. Г. Ге, Самойлов исполнил роль старика-отшельника Франсуа де Поля. Подобные спектакли не задерживались на сцене и творчества актера ничем не обогащали. В основном он эксплуатировал свой прежний репертуар.

Академический театр драмы программировал «сохранение всего подлинного, что осталось от предшествующих эпох», и видел свою задачу в том, чтобы «возможно художественнее соблюсти и проявить сокровища этого прошлого»[[369]](#endnote-370). Но современность не могла не поколебать этих принципов. Стены академической крепости уже давали трещины. Театр медленно, но неуклонно поворачивал на новые рельсы. Старые роли Самойлова перестали быть необходимыми в репертуаре. В новых он выступал крайне редко. Положение становилось все более трудным. Актер месяцами не появлялся на сцене. Студенты составляли петиции с требованием чаще видеть «своих любимых артистов: Ходотова, Самойлова, Давыдова». Пресса обвиняла театр: «П. В. Самойлов — талантливый артист, но находящийся на каком-то странном положении в театре драмы: артист без ролей, без репертуара, тогда как репертуар его обширен и в каждой роли… он говорит за себя. Почему же действующий обречен на бездействие? Почему старый обычай — затенять одних и выводить усиленно на свет сцены других — остается в полной силе?»[[370]](#endnote-371) Сам актер подал заявку в художественный совет театра на роли Гамлета, Эгмонта, Карено. Но положение оставалось прежним. Зрителям трудно было понять закономерность, оставляющую за бортом крупного актера, а ему еще труднее примириться с ее жестокой справедливостью.

17 марта 1923 года в Академическом театре драмы отмечалось тридцатипятилетие сценической деятельности Самойлова. Для выступления на юбилее им была выбрана роль Уриеля Акосты. Чествование приобрело широкий размах. Был создан юбилейный комитет. В Музее государственных академических театров открылась выставка, посвященная творчеству Самойлова. В адрес юбиляра поступали сотни поздравительных телеграмм из разных концов страны, от крупнейших деятелей театра и от почитателей его таланта. В газетах и журналах появились развернутые статьи.

От имени Правления петроградского Союза писателей артиста приветствовал А. Л. Волынский. В своей речи он подчеркнул: {182} «Павел Васильевич прежде всего энтузиаст… Таких замечательных энтузиастов знает драма России, не в литературном только значении слова… Такие энтузиасты русской драматической сцены — их несколько имен: чудесный, почти сказочный Иванов-Козельский, вдохновенный Федор Петрович Горев, человек грозового таланта Мамонт Дальский, — такие энтузиасты образуют целую светлую плеяду, в высочайшей степени характерную для судеб русского театрального искусства. Самое бытие их от времени до времени, наряду с первоклассными спокойно-академическими талантами нашей сцены, в частности александринской, питает дух неведомыми какими-то упованиями. Почему? Не будучи художниками в чистейшем смысле слова, они являются скорее вдохновенными поэтами сцены, призывными трубами, вырывающимися на эстраду из амфитеатра толпы»[[371]](#endnote-372).

В выступлении Волынского более говорилось об историческом значении актера, а не о его месте в современной театральной жизни. Но от Самойлова все еще ждали дальнейшего движения в искусстве. И эти надежды основывались на том, что «проникновенное, полное побеждающей искренности сценическое творчество Самойлова, — как писал Н. Розенталь, — является ярким непосредственным свидетельством не только эстетического, но и глубокого морального значения театра»[[372]](#endnote-373). Акоста, сыгранный Самойловым на юбилейном спектакле, «увлекал за собой в радостном стремлении к подвигу», — отмечал критик. «Кончилась пьеса, давно упал занавес, а в сознании все слышится торжественное, экстатическое пророчество: “Придет пора — засветит ярче солнце…”»

Безусловно, однако, что подъем в исполнении Акосты во многом зависел от приподнятого самочувствия актера на данном спектакле. В дальнейших рецензиях такого подъема уже не отмечалось. Да и в отчете «Красной газеты» о юбилейном вечере говорилось, что в Акосте — Самойлове «только временами отраженно вспыхивал» прежний огонь. «Разумеется, — писала газета по этому поводу, — тридцать пять лет не могли пройти бесследно для многих сторон артистических качеств. Вырос опыт, развилась техника, но многое, понятно, пошло на убыль»[[373]](#endnote-374).

Самойлову было уже под шестьдесят. В таком возрасте душевные силы, естественно, слабеют у всякого актера. А он вообще никогда не умел их рачительно беречь. Но другие качества дарования окрепли, определили стиль исполнения: «Всегда все очень просто, естественно, без претензий на нарочитую оригинальность, какое-то постоянное обращение внутрь себя, точно прислушивание к таинственным голосам, звучащим где-то далеко, далеко в сокровенных уголках души»[[374]](#endnote-375). Этим, главным образом, и сохраняло привлекательную силу его искусство.

Характерные черты творческого метода актера, помноженные на большую сценическую культуру, опыт и мастерство, закрепили за {183} Самойловым место среди крупнейших художников, сохраняющих в советском театре лучшие традиции психологического реализма русской актерской школы.

Советское правительство, бережно охранявшее культурное наследие прошлого и всячески поддерживавшее его выдающихся представителей, в связи с юбилеем актера и за заслуги в театральном искусстве присвоило ему звание заслуженного артиста республики. Это было воспринято Самойловым не только как признание прошлых побед, но вселило веру в свои силы.

## Последние роли

Вскоре после юбилея, в том же 1923 году, Самойловым были сыграны три новые значительные роли.

Не раздумывая, сделал он первый свой выбор — роль Тота в пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины» и вошел в спектакль, имевший уже двух главных исполнителей — Р. Б. Аполлонского и И. Н. Певцова. Это была «его» роль, роль андреевского Человека, вновь восстающего, чтобы вновь погибнуть. Не случайно критикам еще в 1915 году первый исполнитель Певцов сразу напомнил Самойлова. «Приступив к этой роли, — вспоминал близкий товарищ Самойлова П. В. Андриевский, — Павел Васильевич загорелся — только ею и жил, только об ней и говорил»[[375]](#endnote-376).

Еще дореволюционная критика верно определила ведущий мотив этого произведения Л. Андреева как «тоску задыхающихся душ». Самойлов подхватил эту тему. Его герой резко отличался от несколько холодного, стоически переносящего всю тяжесть страданий Тота Аполлонского и от Тота Певцова, ценою нечеловеческих усилий сохраняющего силу воли. У Самойлова тоскующая душа персонажа была болезненно обнажена. Но одновременно он был полон сарказма и кипящей ненависти к тому миру, которому поклялся отомстить и посылал, потрясая кулаками, свое гневное проклятие: «Звери!» Однако он не был похож на борца. Его выдавали время от времени проскальзывающие в голосе истерические нотки, лихорадочно горящие глаза, нервически подергивающиеся руки — какое-то болезненное возбуждение всего организма. В душе, в сознании Тота, в каждой его нервной клетке жило отчаяние, которым был обожжен и самый его протест.

В этом образе артист не дал ничего качественно нового по сравнению с прежними сценическими героями. Зато роль позволила ему выявить лучшие стороны своих исполнительских возможностей.

Великолепное мастерство психологической разработки характера Самойлов продемонстрировал в трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Он тщательно готовился к ее исполнению. В ленинградском {184} Театральном музее хранится тетрадь с ролью Грозного, подробно размеченной и прокомментированной актером, — обозначены все изменения душевного состояния героя, все переходы настроений, даны наметки пластического решения образа. Там же находятся и самойловские рисунки грима. П. В. Андриевский свидетельствует: «Павел Васильевич не удовольствовался тщательным изучением пьесы, ему нужно было детально познакомиться с личностью Грозного. Он перечитывает исторические сочинения, роется в Публичной библиотеке, идет в художественные музеи, собирает фотографии с картин и портретов царя, просматривает критические отзывы об игре разных исполнителей». Самойловым была проведена большая подготовительная работа, а когда начались репетиции в театре, он совсем лишился досуга. Возмещая недостаток репетиционного времени, он выверял отдельные сцены на друзьях, заставляя их читать текст партнеров; стремился к детальной отделке роли. Прежде такой способ работы не был свойствен артисту. Его диктовали и возраст, требующий продуманного распределения сил, и желание продемонстрировать опыт и мастерство.

Грозный Самойлова предстал перед зрителями «не только сумасбродным властителем, но и страдающим человеком». В нем уживались иезуитская хитрость и ненаигранное чистосердечие, подозрительность и доверчивость, жестокость и гуманность. «Перед этим вконец замученным человеком и жестоким зверем», вспоминал Я. А. Бронштейн, то «охватывает непреодолимая жуть», то проникаешься к нему состраданием[[376]](#endnote-377).

Однако ни тонкость психологического рисунка, ни глубина постижения образа не сделали Грозного — Самойлова сколько-нибудь примечательным явлением в искусстве того времени. Традиционный спектакль в старой постановке А. А. Санина не вызвал никакого интереса. В предыдущем возобновлении в 1917 году с Г. Г. Ге в центральной роли он дал повод к монархическим демонстрациям в театре. В 1923 году уже никто не обольщался революционностью речей Сицкого и не выражал сочувствия монархическим взглядам Годунова. И уж тем более никому не было дела до психологии «кровавого тирана» на троне.

Мастерство Самойлова в психологической разработке образов, их цельность при сложнейшей нюансировке внутреннего мира всегда оценивались очень высоко. Но самая противоречивость душевного склада его героев считалась следствием «интеллигентской психики» и служила поводом для критического отношения к ним.

Герои классических произведений подвергались решительной переоценке. Арбенина актеру советовали играть как «карикатуру на байронизм», Протасова — «юродивым пай-интеллигентом». «Нам нужны образы борцов и строителей, а не лишних людей, жалких нытиков», — писал критик, отдающий одновременно почтительную дань таланту Самойлова[[377]](#endnote-378).

{185} Отчужденными оказались, однако, не только герои Самойлова. Нередко отвергался и сам психологический метод актера. Призыв «не поганить» театр «психоложеством» бил по нему впрямую. Самойлову довелось выслушать много упреков в «излишнем стремлении расцветить устаревшие образы человеческими, слишком человеческими переживаниями»[[378]](#endnote-379).

Артисту приходилось всерьез задумываться как о содержании, так и о художественном методе творчества. Он сознавал, что зритель нуждается в героическом театре. И сам призывал искать тот «героический материал, который… позволил бы покончить с дряблым человеком и его скверными нервами, позволил бы свести с подмостков осевшую на них так называемую “психологию”». Но актер не видел возможности использовать для этого материал современности, так как, с его точки зрения, «чтоб осознать героизм происходящего, нужно отдаление во времени». О первых пьесах революционного содержания он отзывался отрицательно и предлагал «по крайней мере конкретный путь», который «указует возможности, а не только твердит о необходимости будущих форм», — эпос, начиная с Гомера. «Единственный выход, — писал он, — обратиться к осознанному прошлому и черпать оттуда. Надо взять героический материал, где человек в его природном разрезе стоял бы перед нами наивно и мощно, с сильными страстями, четким характером, ясными стремлениями и непосредственностью. Надо, чтоб этот человек умел плакать, хохотать, сжимать кулаки, потрясать оружием с тем недостижимым для нас, естественным преувеличением, какое придает видениям прошлого оформляющее зрение истории. Словом, нам нужен высокий стиль»[[379]](#endnote-380).

Идея созвучия классики революционному времени, возрождения романтического пафоса на сцене дала в советском театре плодотворные результаты. Но без участия Самойлова. Верно понимая задачи момента, он не мог переломить собственной творческой индивидуальности. «Высокий стиль» был ему чужд.

Единственная роль, которую довелось Самойлову сыграть в советском репертуаре, — рабочий Штарк в пьесе А. В. Луначарского «Канцлер и слесарь», поставленной Академическим театром драмы к шестой годовщине Октября. В памяти современников она запечатлелась как свидетельство «подлинного проникновения художника в новый жизненный материал»[[380]](#endnote-381). О его исполнении партнеры по сцене отзывались как о чуде. Скорее всего, материал этой небольшой роли удачно совпал с творческими устремлениями исполнителя.

Старый слесарь Макс Штарк знает, что дни его сочтены. Но и в предсмертных страданиях его не оставляет вера в царство труда. Он завещает своим детям выполнение тех великих задач рабочего класса, о которых говорил когда-то в его присутствии Ф. Энгельс. С величайшей искренностью передавал актер это напутствие старого человека молодому поколению, с которым ему уже не идти {186} рядом. Личные переживания согрели довольно декларативную роль.

Не имея опоры в современном репертуаре, актер попытался встать на путь переосмысления классики. Такая попытка была предпринята Академическим театром драмы в постановке пьесы М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина» (1924). Самойлову поручили роль Прокофия.

Режиссер спектакля Л. С. Вивьен задумал постановку «как динамическое гротесковое представление»[[381]](#endnote-382). Ему хотелось перевести щедринскую сатиру из бытовой тональности, нейтрализующей якобы ее остроту, в социальный аспект. С этой целью он намеревался использовать опыт Мейерхольда в постановках «Леса» и «Смерти Тарелкина». Для оформления спектакля был приглашен художник М. З. Левин, осуществивший «монтировку декораций» в духе экспрессионистского театра. Актерам был предложен условный способ игры, ставящий задачей изображение сатирических масок. Путем подчеркивания, заострения, карикатурного преувеличения отрицательных черт всех без исключения персонажей Вивьен полагал добиться обобщенного выявления их типической сущности.

«Я помню, — писал он три десятилетия спустя, — как еще во время репетиций между актерами и режиссером, то есть мною, происходила тайная борьба.

— А где же двери? — недовольно спрашивал у меня исполнитель роли Пазухина П. Самойлов. Я показывал то место кулисы, куда нужно было уходить.

— Ах, в кулису? — спрашивал насмешливо Самойлов и, переглянувшись незаметно с Корчагиной, уходил в указанное место. Но уходил так естественно, что мне вдруг начинало казаться, что нужная ему дверь выросла сама собой»[[382]](#endnote-383).

Актер совсем не пользовался внешним сатирическим преувеличением в характеристике Прокофия Пазухина. Он показывал страсть к стяжательству, обуревающую героя, как проявление самых низменных человеческих инстинктов. Его Пазухин был отвратителен и тогда, когда униженно пресмыкался, будучи забитым ничтожеством, и тогда, когда куражился и измывался над людьми, став хозяином положения. Жуткое впечатление производил он безудержностью своего злорадного торжества в финальной сцене.

В критике развернулась ожесточенная полемика по поводу спектакля, в центре которой оказался Самойлов. «Красная газета» считала, что его исполнение выпадает из общего стиля постановки, но делала существенную оговорку: «Если гротеск не в силах более зло и более резко очертить образ, представить героя в более отталкивающем виде — то он вообще ни к чему — только лишняя помеха актеру»[[383]](#endnote-384). Журнал «Жизнь искусства» делал уже более категорический вывод: «В конечном итоге — победили актеры. Спектакль спасли только они, да отчасти режиссер, который не мешал им быть самими собой в чужеродной обстановке и оболочке»[[384]](#endnote-385).

{187} Противоположной точки зрения придерживался корреспондент «Новой рампы». Спектакль он назвал «большим достижением Акдрамы», хотя он «как первый блин вышел немного комом»[[385]](#endnote-386). Вина возлагалась на Самойлова, играющего вразрез с замыслом. «Ленинградская правда» также всю ответственность за то, что «смелая попытка режиссера не увенчалась успехом», полностью относила на счет актера: «Самойлов (Прокофий Пазухин) оказался совершенно неспособным отрешиться от своих карповских навыков и похоронил себя и весь спектакль»[[386]](#endnote-387).

Такое обвинение казалось артисту кощунственно несправедливым. Поэтому, когда в Театральном музее состоялось обсуждение спектакля, он, не присутствуя на нем по болезни, прислал большое письмо, в котором изложил свое отношение к постановке.

Самойлов писал, что в день премьеры «Смерти Пазухина» «стены б. Александринского театра были свидетелями еще небывалого в нем так называемого “художественного сдвига”. Герои пьесы Щедрина предстали перед публикой с наклеенными клоунскими носами, в шарообразных толщинках, в коленкоровых костюмах небывалых эпох, раскрашенных одна половина в белую краску, другая половина в рыжую, с жилетами из красных и лиловых половинок и т. д. Декорации, если только можно назвать их декорациями, состояли из каких-то приставок причудливых форм, навесов без дверей, колонн, окрашенных по воле художника в самые несуразные цвета…»

Но наиболее серьезное беспокойство вызывало у Самойлова принижение роли актера в спектакле. Он доказывал, что основная причина неудачи постановки кроется как раз в этом. И, приведя в пример мхатовское решение «Смерти Пазухина», утверждал, что московский спектакль пользуется успехом «не потому, что там артисты лучше… а потому, что они духовно приобщились к задаче пьесы… изображали людей, *настоящих людей* той эпохи, со всеми их человеческими пороками, а не кривляющихся, размалеванных марионеток»[[387]](#endnote-388).

«Если нет на сцене живой человеческой *души актера*, — писал Самойлов, подчеркивая эти слова, — сцена мертва!» Своим убеждениям он не изменил в работе над ролью Пазухина и со всей решительностью отстаивал их в развернувшейся полемике о спектакле. Конфликт, возникший на почве художественных разногласий, заставил его покинуть театр. Вскоре после злополучной премьеры Самойлов был переведен на разовые, за чем сразу же последовало его заявление об уходе.

Но это не означало отказа от сцены. На оставшуюся часть сезона 1924/25 года Самойлов переходит в руководимый Синельниковым Театр имени А. В. Луначарского в Ростове-на-Дону. Следующий год играет в харьковском театре Держдрамы. Одновременно начинает сниматься в кино в эпизодических ролях рабочего Гусева {188} («Степан Халтурин», 1925) и Юродивого («Кастусь Калиновский», 1928). Продолжаются его ежегодные гастрольные поездки по стране. Часто выступает по радио. В Ленинграде преподает в одной из молодежных студий.

В эти годы он по-прежнему играет свой старый репертуар. Съемки в кино не сроднили актера с новым видом искусства. Педагогическая работа, видимо, не слишком увлекла его, чтобы целиком переключиться в эту область. Его «жизнь в искусстве» продолжалась по инерции, подводя к малоутешительным итогам. В 1928 году журнал «Рабочий и театр» писал по поводу сорокалетнего юбилея актера: «Он одинокий мастер, одинокий художник, без учеников, без окружения, вне театра — горестная судьба для того, кто был одним из культурнейших и самых волнующих мастеров русской сцены»[[388]](#endnote-389).

В 1927 году Самойлова пригласили участвовать в летних гастролях артистов Академического театра драмы. Б. А. Горин-Горяинов вспоминает об этой поездке как о последнем всплеске большого таланта.

«Самойлов неожиданно заиграл с прежним огнем. Я был растроган и подошел к нему:

— Ну как, Паша? Есть еще порох в пороховницах? Возрождается прежний Самойлов? Попал в темп новой жизни?

— Нет, Борис, это моя лебединая песня. Порвалась связь времен. Мы, старики, никому не нужны больше.

— Будет тебе чепуху нести. Только теперь талант и может развернуться во всю ширь. Ты посмотри, с какой жадностью публика ловит каждое слово. Безразличных нет — все горят.

— Не подзадоривай. Моей публики нет больше. И я уже не тот. Гроб повапленный. Горжусь тем, что имею мужество сознаться в этом. Всем я чужой и ни на что не нужен. Когда я пытаюсь уяснить себе настоящее, теряю нить и говорю не то, и молодежь дает мне понять, что я суюсь не в свое дело. Я лишний. Точка, и никаких мускатов.

— Просто ты сегодня не в духе. С твоими возможностями…

— Возможностями? Ничего я не могу больше. Топтание на месте, а тем более обратное движение для всякого человека — смерть. А я не только не приобретаю, но давно растратил и то немногое, что отпустила мне природа. Без боли и зависти уступаю дорогу другим. Я больше не способен бороться, а следовательно, и не способен и двигаться вперед. Воля надломлена. Такие, как я, не нужны. Нужен новый актер, нового типа».

Спектаклем, во время которого состоялся этот диалог, был «Весенний поток», Самойлов в последний раз играл Сергея Хмарина — того самого героя, который, сознавая свою обреченность, находит мужество уступить дорогу молодому поколению. Артист с полным правом мог назвать это выступление своей «лебединой песней».

{189} Сознание, что творческий путь закончен, было тем горше для Самойлова, что оставить театр он не мог: с колыбели дышал он его воздухом. Еще в 1926 году заслуженному артисту республики П. В. Самойлову была назначена персональная пенсия. Но до последних дней он не покидал сцены. Даже если приходилось выступать перед киносеансами или играть в «Передвижном драматическом коллективе из безработных артистов высокой квалификации». В этой рабисовской «богадельне» он сыграл Репетилова — свою последнюю роль. Для спектакля безработных рабисовцев была предоставлена сцена Академического театра драмы. Здесь 7 января 1929 года Самойлов последний раз участвовал в спектакле. Когда-то фамилия Самойлова впервые появилась на афише «Горя от ума» как исполнителя роли Чацкого. Теперь она в последний раз была напечатана в театральной программе того же «Горя от ума». Круг замкнулся.

Последние два года артист появлялся только в концертах. Намечавшиеся гастроли срывались из-за болезни. 16 апреля 1931 года одиноко кончились его дни — он умер в больнице от туберкулеза легких. 19 апреля в Доме искусств устроили панихиду. Гроб с телом Самойлова подвезли для прощания к Академическому театру драмы. Похороны состоялись на Новодевичьем кладбище. Они были немноголюдны.

Еще при жизни Самойлова относили к «последним звеньям славного прошлого русского театра»[[389]](#endnote-390). Имя актера уже было похоронено. С его смертью, говорилось в некрологе, «перевернулась страница истории театра»[[390]](#endnote-391).

В последние годы Самойлову лишь однажды довелось почувствовать благодарную память зрителей — в день празднования сорокалетнего юбилея своей сценической деятельности, который совпал со стодвадцатипятилетием самойловской династии (1928). Эти даты было решено отметить возобновлением в Академическом театре драмы «Живого трупа». На вечер собрались старые театралы, горячо любившие актера, представители ленинградских и московских театров, все, кому дорого было его имя. Юбиляру устроили восторженную встречу. Взволнованный таким приемом, Самойлов играл Протасова с большим подъемом. Он намеревался проститься в этот день со сценой, полностью отдав спектаклю остаток сил. По отблескам прежнего темперамента, одухотворенности и почти не постаревшему голосу зрители вспоминали былого Самойлова, свою молодость и устроили актеру овацию.

Среди многочисленных адресов и поздравлений одна из телеграмм была подписана К. С. Станиславским: «МХАТ шлет выражения любви и уважения одному из представителей великой артистической семьи, прекрасному и тонкому артисту, выражавшему чувства и стремления лучшей части интеллигенции и достойно прошедшему свой сценический путь»[[391]](#endnote-392).

# **{****190}** Примечания[[392]](#footnote-2)

### Условные сокращения

ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Научно-исследовательский отдел

ЛГМТиМИ — Ленинградский государственный музей театрального и музыкального искусства

ЛГТБ — Ленинградская государственная театральная библиотека им. А. В. Луначарского

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (Москва)

ЦГИА — Центральный государственный исторический архив (Ленинград)

#### **{****191}** ВСТУПЛЕНИЕ

1. *Тверской К*. П. В. Самойлов. — Красная газета, веч. вып., 1931, 18 апр. [↑](#endnote-ref-2)
2. ЛГТБ, Р 9/3, Альбом П. В. Самойлова, с. 169. [↑](#endnote-ref-3)
3. См.: *Виленкин В. Я*. Качалов. М., 1962, с. 233.

#### Часть первая

#### ПУТЬ НА СЦЕНУ

 [↑](#endnote-ref-4)
4. *Кин*. [Бескин Э. М.]. У П. В. Самойлова. — Раннее утро, 1913, 10 апр. [↑](#endnote-ref-5)
5. *Глама-Мещерская А. Я*. Воспоминания. М.; Л., 1937, с. 268. [↑](#endnote-ref-6)
6. Из воспоминаний О. В. Арди-Светловой. — В кн.: Русский провинциальный театр. Л.; М., 1937, с. 167.

#### ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ МАРШРУТЫ

 [↑](#endnote-ref-7)
7. Погибший талант. (Памяти артиста М. Т. Иванова-Козельского). — Харьковские губ. ведомости, 1898, 28 янв. [↑](#endnote-ref-8)
8. *Велизарий М. И*. Путь провинциальной актрисы. Л.; М., 1938, с. 134. [↑](#endnote-ref-9)
9. Из воспоминаний О. А. Голубевой. — В кн.: Русский провинциальный театр, с. 101. [↑](#endnote-ref-10)
10. К. Н. Яковлев. — В кн.: Актеры и режиссеры. М., 1928, с. 340. [↑](#endnote-ref-11)
11. *Смирнова Н. А*. Воспоминания. М., 1947, с. 93. [↑](#endnote-ref-12)
12. *Леонидов Л. М*. Воспоминания, статьи, беседы… М., 1960, с. 98. [↑](#endnote-ref-13)
13. *П. П*. [Перцов П. П.]. Бенефис г‑жи Строевой-Сокольской. — Волжский вестник, 1893, 4 нояб. [↑](#endnote-ref-14)
14. *Ивке*. Бенефис Шувалова. — Казанский телеграф, 1894, 15 дек. [↑](#endnote-ref-15)
15. *П. Л*. [Перцов П. П.]. Бенефис г‑жи Анненской. — Волжский вестник, 1893, 28 окт. [↑](#endnote-ref-16)
16. *Мако*. Комедия Пальерона «Общество поощрения скуки». — Волжский вестник, 1893, 25 сент. [↑](#endnote-ref-17)
17. *Александров Я. А*. Чайка русской сцены. Казань, 1914, с. 72. [↑](#endnote-ref-18)
18. ЛГИТМиК, ф. 1, оп. 2, ед. хр. 85. [↑](#endnote-ref-19)
19. *М*. [Майзель М. А.]. Бенефис г. Самойлова. — Виленский вестник, 1895, 17 нояб. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Бруштейн А. Я*. Страницы прошлого. М., 1956, с. 82. [↑](#endnote-ref-21)
21. *Н. Н. Д*. Обозрение театрального сезона в Вильне 1895/96 г. — Виленский вестник, 1896, 14 февр. [↑](#endnote-ref-22)
22. {192} *Л*. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1900, 16 февр. [↑](#endnote-ref-23)
23. Театр и музыка. — Южный край, 1896, 2 дек. [↑](#endnote-ref-24)
24. *Старый театрал* [Хейфец И. М.]. Прощальное слово «дюковской» труппы. — Одесские новости, 1897, 17 окт. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Г. Арсений* [Гурлянд И. Я.]. Параллели. — Одесские новости, 1897, 21 сент. [↑](#endnote-ref-26)
26. *Старый театрал* [Хейфец И. М.]. Городской театр. — Одесские новости, 1897, 11 сент. [↑](#endnote-ref-27)
27. *В. Д*. [Дорошевич В. М.]. Театр и музыка. — Одесский листок, 1898. 28 янв. [↑](#endnote-ref-28)
28. *Old Gentleman* [Амфитеатров А. В.]. Листки. — Новое время, 1899, 13 янв. [↑](#endnote-ref-29)
29. *Дядя Борис*. Городской театр. — Одесская газета, 1897, 17 сент. [↑](#endnote-ref-30)
30. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Хроника театра и искусства. — Театр и искусство, 1899, № 17, с. 326. [↑](#endnote-ref-31)
31. *С. П*. [Яблоновский С. В.]. Театр и музыка. — Южный край, 1897, 22 окт. [↑](#endnote-ref-32)
32. *Синельников Н. Н*. Шестьдесят лет на сцене. Харьков, 1935, с. 112.

#### ЧАЦКИЙ

 [↑](#endnote-ref-33)
33. Московские вести. — Русские ведомости, 1882, 22 сент. [↑](#endnote-ref-34)
34. *Селиванов Т. Н*. Воспоминания о М. Т. Козельском. — Театр и искусство, 1898, № 25, с. 459. [↑](#endnote-ref-35)
35. *С. Я. Н*. Русская драма. — Новороссийский телеграф, 1892, 14 мая. [↑](#endnote-ref-36)
36. *Н. Г*. «Горе от ума» на сцене театра г. Корша. — Русские ведомости, 1886, 24 окт. [↑](#endnote-ref-37)
37. Русский драматический театр. — Сезон, 1887, № 1, с. 63 – 64. [↑](#endnote-ref-38)
38. *Бескин Э*. Былой. — Театральная газета, 1914, № 2, с. 3. [↑](#endnote-ref-39)
39. *Горин-Горяинов Б. А*. Кулисы. Л., 1940, с. 152. [↑](#endnote-ref-40)
40. *Кугель А*. Театральные портреты. Л., 1967, с. 184. [↑](#endnote-ref-41)
41. *М. А*. [Аносов М.]. «Горе от ума». — Волжский вестник, 1898, 29 апр. [↑](#endnote-ref-42)
42. *М*. [Майзель М. А.]. «Горе от ума» — Виленский вестник, 1895, 15 окт. [↑](#endnote-ref-43)
43. *Из публики*. Самойлов — Чацкий. — Харьковские губ. ведомости, 1897, 1 марта. [↑](#endnote-ref-44)
44. *H. nov*. [Кугель А. Р.]. Хроника театра и искусства. — Театр и искусство, 1899, № 19, с. 360. [↑](#endnote-ref-45)
45. *А. П*. Театр и музыка. — Новое время, 1899, 6 мая. [↑](#endnote-ref-46)
46. Столетний юбилей Грибоедова. — Волжский вестник, 1895, 5 янв.

#### ОБРАЗЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

 [↑](#endnote-ref-47)
47. *Давыдов В. Н*. Рассказ о прошлом. Л.; М., 1962, с. 202. [↑](#endnote-ref-48)
48. *Старый театрал* [Хейфец И. М.]. Городской театр. — Одесские новости, 1897, 17 сент. [↑](#endnote-ref-49)
49. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Театральные заметки. — Театр и искусство, 1898, № 29, с. 518. [↑](#endnote-ref-50)
50. *Дядя Борис*. Городской театр. — Одесская газета, 1897, 17 сент. [↑](#endnote-ref-51)
51. *Viv*. Провинциальная летопись. Харьков. — Театр и искусство, 1898, № 1, с. 19. [↑](#endnote-ref-52)
52. {193} *Зритель*. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1897, 11 дек. [↑](#endnote-ref-53)
53. *Х‑ъ* [Хавкин В. А.]. Бенефис П. В. Самойлова. — Приазовский край, 1898, 14 дек. [↑](#endnote-ref-54)
54. *А‑в* [Александров Я. А.]. «Уриель Акоста». — Казанский телеграф, 1898, 22 апр. [↑](#endnote-ref-55)
55. *В. Н. С*. [Соловьев В. Н.]. «Уриель Акоста», тр. Гуцкова. — Волжский вестник, 1898, 22 апр. [↑](#endnote-ref-56)
56. Погибший талант. (Памяти артиста М. Т. Иванова-Козельского). — Харьковские губ. ведомости, 1898, 28 янв.

#### В ПЬЕСАХ ОСТРОВСКОГО

 [↑](#endnote-ref-57)
57. *С. П*. [Яблоновский С. В.]. Театр и музыка. — Южный край, 1897, 20 нояб. [↑](#endnote-ref-58)
58. *Воскресенский*. Гастроли П. В. Самойлова. — Харьковские губ. ведомости, 1902, 4 апр. [↑](#endnote-ref-59)
59. *Россов Н*. Мысля и воспоминания об Иванове-Козельском. — Театр и искусство, 1898, № 7, с. 141. [↑](#endnote-ref-60)
60. *Х‑ъ* [Хавкин В. А.]. Дебюты П. В. Самойлова. — Приазовский край, 1898, 25 сент. [↑](#endnote-ref-61)
61. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1896, 20 сент. [↑](#endnote-ref-62)
62. Театральное эхо. — Петербургская газета, 1903, 30 сент. [↑](#endnote-ref-63)
63. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Театральные заметки. — Театр и искусство, 1898, № 28, с. 518. [↑](#endnote-ref-64)
64. *М*. [Майзель М. А.]. Театр и музыка. — Виленский вестник, 1895, 13 сент. [↑](#endnote-ref-65)
65. *М*. [Майзель М. А.]. «Таланты и поклонники». — Виленский вестник, 1895, 14 нояб. [↑](#endnote-ref-66)
66. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Хроника театра и искусства. — Театр и искусство, 1899, № 34, с. 582. [↑](#endnote-ref-67)
67. *Филиппов А*. Драматический театр. — Театральная Россия. Театральная газета, 1905, № 1, с. 17. [↑](#endnote-ref-68)
68. *Ильин С*. Народный дом. — Свет, 1915, 22 янв. [↑](#endnote-ref-69)
69. *Ю. Б*. [Беляев Ю. Д.]. Театр и музыка. — Россия, 1899, 29 апр. [↑](#endnote-ref-70)
70. Театр и музыка. — Новое время, 1899, 24 апр. [↑](#endnote-ref-71)
71. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Хроника театра и искусства. — Театр и искусство, 1899, № 17, с. 325. [↑](#endnote-ref-72)
72. *Буров А. П*. [Бурд А. П.]. Провинциальная летопись, Харьков. — Театр и искусство, 1899, № 41, с. 722. [↑](#endnote-ref-73)
73. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1897, 6 нояб. [↑](#endnote-ref-74)
74. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1896, 16 нояб. [↑](#endnote-ref-75)
75. *С. П*. [Яблоновский С. В.]. Театр и музыка. — Южный край, 1899, 21 сент. [↑](#endnote-ref-76)
76. *В. С*. [Соловьев В. Н.]. Бенефис П. В. Самойлова. — Волжский вестник. 1894, 10 февр. [↑](#endnote-ref-77)
77. *М. А*. [Аносов М.]. «На всякого мудреца довольно простоты». (Бенефис П. В. Самойлова). — Волжский вестник, 1898, 30 апр. [↑](#endnote-ref-78)
78. *К*. Театр и музыка. — Южный край, 1897, 6 февр. [↑](#endnote-ref-79)
79. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1900, 25 янв. [↑](#endnote-ref-80)
80. *Л. С*. Гастроли П. В. Самойлова. — Харьков, 1903, 23 – 27 февр. [↑](#endnote-ref-81)
81. *Розенталь Н*. П. В. Самойлов. — Еженедельник гос. ак. театров, 1923, № 28, с. 13.

#### **{****194}** ХЛЕСТАКОВ

 [↑](#endnote-ref-82)
82. ЛГТБ, Р 9/3, Альбом П. В. Самойлова, с. 169. [↑](#endnote-ref-83)
83. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Театральное эхо. Ревизор. — Петербургская газета, 1901, 11 апр. [↑](#endnote-ref-84)
84. *Беляев Ю*. Как чествовали Гоголя. — Новое время, 1902, 23 февр. [↑](#endnote-ref-85)
85. *Зритель*. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1899, 17 окт. [↑](#endnote-ref-86)
86. *H. nov*. [Кугель А. Р.]. Хроника театра и искусства. — Театр и искусство, 1899, № 19, с. 360. [↑](#endnote-ref-87)
87. *С. П*. [Яблоновский С. В.]. Театр и музыка. — Южный край, 1899, 18 окт. [↑](#endnote-ref-88)
88. Гастроли П. В. Самойлова. — Харьковский листок, 1902, 3 апр. [↑](#endnote-ref-89)
89. *Крестов И. С*. Самойлов. — Новь, 1914, 4 марта. [↑](#endnote-ref-90)
90. *Из публики*. Отрицательные типы в исполнении г. Самойлова. — Харьковские губ. ведомости, 1898, 22 февр.

#### ЧЕЛОВЕК «КОНЦА ВЕКА»

 [↑](#endnote-ref-91)
91. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1896, 23 окт. [↑](#endnote-ref-92)
92. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Театральные заметки. — Театр и искусство, № 29, с. 518. [↑](#endnote-ref-93)
93. *М. С*. Городской театр. — Южное обозрение, 1897, 18 сент. [↑](#endnote-ref-94)
94. *№ 49*. Городской театр. — Театр, 1897, 18 сент. [↑](#endnote-ref-95)
95. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1897, 3 янв. [↑](#endnote-ref-96)
96. *Веселовский А. Н*. По дороге из театра. — Артист, 1889, № 1, с. 17. [↑](#endnote-ref-97)
97. В переработке пьесы принимал участие Вл. И. Немирович-Данченко. [↑](#endnote-ref-98)
98. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1896, 4 окт. [↑](#endnote-ref-99)
99. *В. С*. [Соловьев В. Н.]. «Соколы и вороны», драма кн. Сумбатова. — Волжский вестник, 1893, 17 дек. [↑](#endnote-ref-100)
100. *№ 49*. Городской театр. — Театр, 1897, 25 сент. [↑](#endnote-ref-101)
101. Цит. по: *Бескин Э. М*. А. И. Сумбатов-Южин. М.; Л., 1936, с. 55. [↑](#endnote-ref-102)
102. *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие. М., 1952, т. 1, с. 53. [↑](#endnote-ref-103)
103. Цит. по: *Рубцов А*. Из истории русской драматургии конца XIX – начала XX века. Минск, 1960, с. 41. [↑](#endnote-ref-104)
104. Там же, с. 30. [↑](#endnote-ref-105)
105. *Князевская Т*. Драматургия Вл. И. Немировича-Данченко. — В кн.: Немирович-Данченко Вл. И. Пьесы. М., 1962, с. 15. [↑](#endnote-ref-106)
106. *Л*. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1899, 12 дек. [↑](#endnote-ref-107)
107. *В. В*. Бенефис артиста П. В. Самойлова. — Южный край, 1896, 27 окт. [↑](#endnote-ref-108)
108. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1896, 27 окт. [↑](#endnote-ref-109)
109. *Х‑ъ* [Хавкин В. А.]. Театр В. И. Асмолова. — Приазовский край, 1898, 4 окт. [↑](#endnote-ref-110)
110. Гастроли П. В. Самойлова. — Харьков, 1903, 2 марта. [↑](#endnote-ref-111)
111. *Н. Н. Д*. Театр и музыка. — Виленский вестник, 1896, 19 янв.

#### **{****195}** Часть вторая

#### ЮБИЛЕЙНЫЙ БЕНЕФИС

 [↑](#endnote-ref-112)
112. *С. П*. [Яблоновский С. В.]. Театр и музыка. — Южный край, 1898, 1 февр. [↑](#endnote-ref-113)
113. *Якубович П. Ф*. Певец «Тревоги юных сил». — В кн.: Надсон С. Я. Проза. Дневники. Письма. СПб., 1913, с. 15. [↑](#endnote-ref-114)
114. *Юрьев Ю. М*. Записки. В 2‑х т. Л.; М., 1941, т. 2, с. 331. [↑](#endnote-ref-115)
115. *Горький М*. О пьесах. — Собр. соч. В 30‑ти т. М., 1953, т. 26, с. 424. [↑](#endnote-ref-116)
116. *Дорошевич В. М*. Избранные рассказы и очерки. М., 1962, с. 82 – 83. [↑](#endnote-ref-117)
117. Цит. по: *Бялый Г. А*. В. М. Гаршин. Л., 1969, с. 122. [↑](#endnote-ref-118)
118. *Россов Н*. Мысли и воспоминания об Иванове-Козельском. — Театр и искусство, 1898, № 3, с. 160. [↑](#endnote-ref-119)
119. *Станиславский К. С*. Собр. соч. В 8‑ми т. М., 1954, т. 1, с. 40. [↑](#endnote-ref-120)
120. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Театральные заметки. — Театр и искусство, 1899, № 19, с. 360.

#### «ВЛАСТЬ НЕРВНОГО ДАРОВАНИЯ»

 [↑](#endnote-ref-121)
121. *Бялый Г. А*. С. Я. Надсон. — В кн.: Надсон С. Я. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1962, с. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-122)
122. *Надсон С. Я*. Проза. Дневники. Письма, с. 587. [↑](#endnote-ref-123)
123. *Успенский Г. И*. Полн. собр. соч. СПб., 1908, т. 6, с. 685. [↑](#endnote-ref-124)
124. *Сараханов К*. В современном Содоме. (О драме Зудермана). — Саратовский дневник, 1894, 16 сент. [↑](#endnote-ref-125)
125. *Дорошевич В. М*. Собр. соч. М., 1907, т. 8, с. 167. [↑](#endnote-ref-126)
126. *Старый театрал* [Хейфец И. М.]. Городской театр. — Одесские новости, 1897, 11 сент. [↑](#endnote-ref-127)
127. *Х‑ъ* [Хавкин В. А.] Театр В. И. Асмолова. — Приазовский край, 1898, 6 нояб. [↑](#endnote-ref-128)
128. *Воскресенский*. «Идиот» на харьковской сцене. — Харьковские губ. ведомости, 1900, 21 марта. [↑](#endnote-ref-129)
129. *И‑в В*. [Иванов В.]. Гастроли М. Г. Савиной. — Южный край, 1900, 21 марта.

#### БЛУЖДАЮЩИЕ ОГНИ

 [↑](#endnote-ref-130)
130. *Альд Ю*. [Айхенвальд Ю. И.]. Заметки о В. М. Гаршине. — Русская мысль, 1904, № 8, с. 126. [↑](#endnote-ref-131)
131. *Зритель*. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1899, И нояб. [↑](#endnote-ref-132)
132. Драматический театр. — Харьковский листок, 1904, 27 февр. [↑](#endnote-ref-133)
133. *И‑в В*. [Иванов В.]. Гастроли П. В. Самойлова. — Южный край, 1902, 3 апр. [↑](#endnote-ref-134)
134. Драматический театр. — Харьковские губ. ведомости, 1896, 26 сент. [↑](#endnote-ref-135)
135. *Х‑ъ* [Хавкин В. А.]. Театр В. И. Асмолова. — Приазовский край, 1898, 16 окт. [↑](#endnote-ref-136)
136. *Ф. М*. [Мельников Ф.]. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1897, 1 дек. [↑](#endnote-ref-137)
137. {196} *Зритель*. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1899, 2 окт. [↑](#endnote-ref-138)
138. *З‑ъ А*. Вместо рецензии. — Харьковский листок, 1903, 9 марта. [↑](#endnote-ref-139)
139. *Старый театрал* [Хейфец И. М.]. Городской театр. — Одесские новости, 1897, 11 сент. [↑](#endnote-ref-140)
140. *Иванов В*. Гастроли П. В. Самойлова. — Южный край, 1903, 9 марта. [↑](#endnote-ref-141)
141. 2‑я гастроль П. В. Самойлова. — Харьковский листок, 1904, 19 февр.

#### ЧЕХОВСКИЕ РОЛИ

 [↑](#endnote-ref-142)
142. *Д. В*. Театральная хроника. — Восточное обозрение, 1889, 12 нояб. [↑](#endnote-ref-143)
143. *Кремень* [Высоцкий И. И.]. Мозаика. — Киевское слово, 1896, 14 нояб. [↑](#endnote-ref-144)
144. *К. С*. [Сараханов К.]. «Дядя Ваня». — Саратовский листок, 1897, 18 дек. [↑](#endnote-ref-145)
145. Театр и музыка. — Донская речь, 1898, 17 янв. [↑](#endnote-ref-146)
146. *Ефимович*[*А. Я.*]. «Дядя Ваня», соч. А. П. Чехова. — Театр, 1898, 11 сент. [↑](#endnote-ref-147)
147. *Старый театрал* [Хейфец И. М.]. Городской театр. — Одесские новости, 1898, 3 сент. [↑](#endnote-ref-148)
148. *Посторонний* [Перцов П. П.]. Вне уровня. — Волжский вестник, 1892, 12 янв. [↑](#endnote-ref-149)
149. *Scriba*. Артистическое общество. — Приазовский край, 1904, 10 апр. [↑](#endnote-ref-150)
150. *В. Х*. [Хавкин В. А.]. «Чайка», ком. А. П. Чехова. — Приазовский край, 1896, 6 дек. [↑](#endnote-ref-151)
151. Цит. по: *Гитович П. И*. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., 1955, с. 617 – 618. [↑](#endnote-ref-152)
152. *Уманьский А*. «Иванов», драма А. П. Чехова. — Волжский вестник, 1890, 8 февр. [↑](#endnote-ref-153)
153. *Е. Ч*. «Иванов». Драма А. П. Чехова. — Астраханский справочный листок, 1890, 19 окт. [↑](#endnote-ref-154)
154. *Смаковский К*. Театральные заметки. — Киевлянин, 1898, 22 окт. [↑](#endnote-ref-155)
155. *Дон-Б*. [Лашков В. Л.]. Городской театр. — Одесский вестник, 1889, 30 апр. [↑](#endnote-ref-156)
156. *Герцо-Виноградский П*. «Дядя Ваня», — сцены из деревенской жизни Ант. Чехова. — Южное обозрение, 1898, 3 сент. [↑](#endnote-ref-157)
157. *Неизменный театрал*. «Иванов», драма Чехова. — Сибирский вестник, 1889, 29 дек. [↑](#endnote-ref-158)
158. *№ 49*. Городской театр, — Театр, 1897, 12 сент. [↑](#endnote-ref-159)
159. *Е‑ъ* [Ефимович А. Я.] «Чайка». — Южный край, 1897, 1 янв. [↑](#endnote-ref-160)
160. *Зритель*. «Чайка» А. П. Чехова. — Харьковские губ. ведомости, 1899, 24 нояб. [↑](#endnote-ref-161)
161. *Е*. [Ефимович А. Я.]. Гастроли П. В. Самойлова. — Харьковские губ. ведомости, 1901, 23 февр. [↑](#endnote-ref-162)
162. *А‑в* [Александров Я. А.]. «Дядя Ваня», ком. Чехова. — Казанский телеграф, 1898, 17 апр. [↑](#endnote-ref-163)
163. *Ефимович А. Я*. Театр и музыка, — Харьковские губ. ведомости, 1903, 28 февр. [↑](#endnote-ref-164)
164. *Зритель*. «Дядя Ваня». Комедия Ан. П. Чехова. — Харьковские губ. ведомости, 1898, 12 февр. [↑](#endnote-ref-165)
165. *Эль*. [Лузин И. И.]. Драматический театр. — Новости и Биржевая газета, 1904, 7 окт. [↑](#endnote-ref-166)
166. {197} ЛГТБ, Р 9/3, Альбом П. В. Самойлова, с. 170. [↑](#endnote-ref-167)
167. *H. nov*. [Кугель А. Р.]. Хроника театра и искусства. — Театр и искусство, 1904, № 41, с. 733. [↑](#endnote-ref-168)
168. *М‑ов Н*. Драматический театр г‑жи Комиссаржевской. — Петербургский дневник театрала, 1904, 10 окт. [↑](#endnote-ref-169)
169. *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Драматический театр. — Биржевые ведомости. 1904, 5 окт. [↑](#endnote-ref-170)
170. Коммерческий клуб. — Южный край, 1906, 24 окт.

#### ГАМЛЕТ

 [↑](#endnote-ref-171)
171. *В. И*. [Иванов В.]. Бенефис П. В. Самойлова. «Уриель Акоста». — Южный край, 1900, 30 янв. [↑](#endnote-ref-172)
172. *Воскресенский*. Гастроли П. В. Самойлова. «Без вины виноватые». — Харьковские губ. ведомости, 1902, 4 апр. [↑](#endnote-ref-173)
173. *Зограф Н. Г*. А. П. Ленский. М., 1955, с. 79. [↑](#endnote-ref-174)
174. *Н. Н. Д*. Театр и музыка. — Виленский вестник, 1896, 31 янв. [↑](#endnote-ref-175)
175. *Л*. «Гамлет». — Харьковские губ. ведомости, 1899, 17 нояб. [↑](#endnote-ref-176)
176. *Х‑ъ* [Хавкин В. А.]. Театр В. И. Асмолова. — Приазовский край, 1898, 25 окт. [↑](#endnote-ref-177)
177. *С. П*. [Яблоновский С. В.]. Театр и музыка. — Южный край, 1897, 5 дек. [↑](#endnote-ref-178)
178. *Ф. М*. [Мельников Ф.]. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1897, 5 дек. [↑](#endnote-ref-179)
179. *Л*. «Гамлет». — Харьковские губ. ведомости, 1899, 17 нояб. [↑](#endnote-ref-180)
180. *И‑в В*. [Иванов В.]. Гастроли П. В. Самойлова. «Гамлет» и «Гибель Содома». — Южный край, 1901, 1 марта.

#### В ИМПЕРАТОРСКОМ ТЕАТРЕ

 [↑](#endnote-ref-181)
181. Театр и музыка. — Новое время, 1899, 23 апр. [↑](#endnote-ref-182)
182. *Ю. Б*. [Беляев Ю. Д.]. Театр и музыка. — Россия, 1899, 29 апр. [↑](#endnote-ref-183)
183. *Homo novus*. [Кугель А. Р.]. Театральные заметки. — Театр и музыка, 1899, № 19, с. 360. [↑](#endnote-ref-184)
184. Театр и музыка. — Россия, 1900, 31 авг. [↑](#endnote-ref-185)
185. *В. Д*. [Дорошевич В. М.]. Михайловский театр. — Россия, 1900, 1 сент. [↑](#endnote-ref-186)
186. См.: *Альтшуллер А. Я*. Театр прославленных мастеров. Л., 1968, с. 224. [↑](#endnote-ref-187)
187. Театральное эхо. — Петербургская газета, 1900, 31 авг. [↑](#endnote-ref-188)
188. Театральное эхо. — Петербургская газета, 1900, 3 сент. [↑](#endnote-ref-189)
189. *Суворин А. С*. Дневник А. С. Суворина. М.; Пг., 1923, с. 246. [↑](#endnote-ref-190)
190. *Ходотов Н. Н*. Близкое — далекое. Л.; М., 1962, с. 148. [↑](#endnote-ref-191)
191. *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Александринский театр. — Биржевые ведомости, 1902, 16 нояб. [↑](#endnote-ref-192)
192. ЦГИА, ф. 497, оп. 5, ед. хр. 2782, л. 1 об. [↑](#endnote-ref-193)
193. *Гнедич Л. Д*. Книга жизни. Л., 1929, с. 257. [↑](#endnote-ref-194)
194. *Solus*. [Арабажин К. И.]. Александринский театр. — Новости и Биржевая газета, 1903, 1 февр. [↑](#endnote-ref-195)
195. *Дорошевич В*. Сверхчеловек. — Россия, 1901, 16 дек. [↑](#endnote-ref-196)
196. {198} *Л. С*. Гастроли П. В. Самойлова. — Харьковские губ. ведомости, 1902, 2 апр. [↑](#endnote-ref-197)
197. ЛГТБ, Р 9/3, Альбом П. В. Самойлова, с. 169. [↑](#endnote-ref-198)
198. *Россовский Н*. Александринский театр. — Петербургский листок, 1903, 30 сент. [↑](#endnote-ref-199)
199. *Solus* [Арабажин К. И.]. Александринский театр. — Новости и Биржевая газета, 1903, 1 окт. [↑](#endnote-ref-200)
200. *Капитан Буянов* [Деянов А. И.]. Дневник капитана Буянова. Вторник, 10‑го декабря. — Петербургский листок, 1902, 15 дек. [↑](#endnote-ref-201)
201. *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Александринский театр. — Биржевые ведомости, 1902. 22 нояб. [↑](#endnote-ref-202)
202. *Homo novus*. [Кугель А. Р.]. Александринский театр. — Петербургская газета, 1902, 1 нояб. [↑](#endnote-ref-203)
203. *Old Gentleman*. [Амфитеатров А. В.]. Театральный альбом. — Россия, 1902, 3 янв. [↑](#endnote-ref-204)
204. *Л*. Театр и музыка. — Харьковские губ. ведомости, 1901, 13 февр. [↑](#endnote-ref-205)
205. *Львов Л*. [Клячко Л. М.]. Департамент искусств. — Биржевые ведомости, 1904, 8 февр.

#### «МОЛОДАЯ РОССИЯ»

 [↑](#endnote-ref-206)
206. *Ябл. С*. [Яблоновский С. В.]. Гастроли П. В. Самойлова. — Русское слово, 1913, 11 апр. [↑](#endnote-ref-207)
207. *Алперс Б. В*. Актерское искусство в России. М.; Л., 1945, с. 43. [↑](#endnote-ref-208)
208. *И‑в В*. [Иванов В.]. Гастроли П. В. Самойлова. «Доходное место». — Южный край, 1901, 21 февр. [↑](#endnote-ref-209)
209. *Е. С*. Гастроли П. В. Самойлова. — Харьковский листок, 1902, 28 марта. [↑](#endnote-ref-210)
210. *З‑в А*. Гастроли П. В. Самойлова. — Харьковский листок, 1903, 7 марта. [↑](#endnote-ref-211)
211. Театр и музыка. — Южный край, 1903, 7 марта. [↑](#endnote-ref-212)
212. *Иванов В*. Гастроли П. В. Самойлова. — Южный край, 1904, 18 февр. [↑](#endnote-ref-213)
213. *Рыбакова Ю. П*. Комиссаржевская. Л., 1971, с. 92. [↑](#endnote-ref-214)
214. *Ю. Б*. [Беляев Ю. Д.]. Театр и музыка. — Новое время, 1904, 17 сент. [↑](#endnote-ref-215)
215. *Эль*. [Лузин И. И.]. Драматический театр. Открытие сезона, — Новости и Биржевая газета, 1904, 17 сент. [↑](#endnote-ref-216)
216. Хроника. — Театр [Бесплатное ежемесячное приложение к журналу «Живописное обозрение»], 1904, № 1, с. 117. [↑](#endnote-ref-217)
217. *Комиссаржевский Ф*. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. — В кн.: Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., 1911, с. 154. [↑](#endnote-ref-218)
218. *Эфрос Н*. Из Москвы. — Театр и искусство, 1905, № 15, с. 241. [↑](#endnote-ref-219)
219. [*Кугель А. Р.*]. Сезонные заметки. — Театр и искусство, 1904, № 38, с. 685. [↑](#endnote-ref-220)
220. *Homo novus*. [Кугель А. Р.]. Драматический театр. — Русь, 1905, 26 янв. [↑](#endnote-ref-221)
221. *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Эскизы. — С.‑Петербургские ведомости, 1905, 26 янв. [↑](#endnote-ref-222)
222. *М*. [Майзель М. А.]. «Таланты и поклонники». — Виленский дневник, 1895, 14 нояб. [↑](#endnote-ref-223)
223. *О*. [Трозинер Ф. В.]. Драматический театр. — Петербургская газета, 1904, 16 дек. [↑](#endnote-ref-224)
224. *Беляев Ю*. «Авдотьина жизнь». — Новое время, 1904, 27 нояб. [↑](#endnote-ref-225)
225. {199} *Homo novus*. [Кугель А. Р.]. Драматический театр. — Русь, 1904, 27 нояб. [↑](#endnote-ref-226)
226. *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Эскизы. — С.‑Петербургские ведомости, 1904, 27 нояб. [↑](#endnote-ref-227)
227. *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Драматический театр. — Театральная Россия. Театральная газета, 1904, № 1, с. 16. [↑](#endnote-ref-228)
228. *Эль*. [Лузин И. И.]. Драматический театр. — Новости и Биржевая газета, 1904, 26 нояб. [↑](#endnote-ref-229)
229. *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Эскизы. — С.‑Петербургские ведомости, 1905, 11 февр. [↑](#endnote-ref-230)
230. *Nemo*. Драматический театр. — Театральная Россия. Театральная газета, 1905, № 17, с. 298. [↑](#endnote-ref-231)
231. *О‑в А*. [Осипов А. А.]. Театр В. Ф. Комиссаржевской. — Слово, 1905, 24 апр. [↑](#endnote-ref-232)
232. *М. Эйольф*. Драматический театр. — Сын отечества, 1905, 24 апр. [↑](#endnote-ref-233)
233. *Эль* [Лузин И. И.]. Драматический театр. — Новости и Биржевая газета, 1905, 20 апр. [↑](#endnote-ref-234)
234. *Комиссаржевская В. Ф*. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964, с. 155. [↑](#endnote-ref-235)
235. ЦГАЛИ, ф. 837, оп. 1, ед. хр. 296, л. 1.

#### РУССКИЙ ОСВАЛЬД

 [↑](#endnote-ref-236)
236. *Ведель В*. Ибсен и Дания. — В кн.: Ибсен Г. Полн. собр. соч. СПб., 1900, т. 4, с. 782 – 784. [↑](#endnote-ref-237)
237. *О. П*. «Привидения» Ибсена. — Московский еженедельник, 1910, № 5, с. 7. [↑](#endnote-ref-238)
238. *Папазян В*. Жизнь артиста. М.; Л., 1965, с. 79. [↑](#endnote-ref-239)
239. *Винтерштейн Э*. Моя жизнь и мое время. Л., 1968, с. 154. [↑](#endnote-ref-240)
240. *Линдау П*. Иосиф Кайнц. — В кн.: Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX – XX веков. М.; Л., 1939, с. 252. [↑](#endnote-ref-241)
241. *Амфитеатров А. В*. Маски Мельпомены. М., 1911, с. 216. [↑](#endnote-ref-242)
242. *Орленев П. Н*. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева… Л.; М., 1961, с. 124. [↑](#endnote-ref-243)
243. *Дымов О*. [Перельман О. И.]. Театр Неметти. — Биржевые ведомости, 1904, 8 янв. [↑](#endnote-ref-244)
244. *Пыльский В*. Провинциальная летопись. Ярославль. — Театр и искусство, 1904, № 24, с. 465. [↑](#endnote-ref-245)
245. ЦГАЛИ, ф. 337, оп. 1, ед. хр. 296, л. 5 об. – 6. [↑](#endnote-ref-246)
246. *Иванов В*. Гастроли П. В. Самойлова. «Привидения». — Южный край, 1904, 25 февр. [↑](#endnote-ref-247)
247. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Драматический театр. — Русь, 1904, 25 окт. [↑](#endnote-ref-248)
248. «Призраки» Ибсена в Городском театре. — Харьковский листок, 1904, 25 февр. [↑](#endnote-ref-249)
249. *Волин В*. [Шмерлинг В. Г.]. Гастроли П. В. Самойлова. — Столичная молва, 1913, 22 апр. [↑](#endnote-ref-250)
250. «Призраки» Ибсена в Городском театре. — Харьковский листок, 1904, 25 февр. [↑](#endnote-ref-251)
251. *Ф. М*. [Мельников Ф.]. Театр коммерческого клуба. «Привидения». — Харьков, 1906, 25 февр. [↑](#endnote-ref-252)
252. {200} *Ом*. [Трозинер Ф. В.]. Драматический театр. — Петербургская газета, 1904, 24 окт. [↑](#endnote-ref-253)
253. *Л. П*. [Пасынков Л.]. «Привидения», «Без ключа». — Приазовский край, 1911, 14 апр. [↑](#endnote-ref-254)
254. Цит. по газ. вырезке в Альбоме П. В. Самойлова. — ЛГТБ, Р 9/3, с. 19. [↑](#endnote-ref-255)
255. *М. Р*. [Рабинович М.]. Театр Крамского. (Гастроли П. В. Самойлова). — Киевская мысль, 1910, 3 апр. [↑](#endnote-ref-256)
256. Спектакль П. Н. Орленева. — Приазовский край, 1904, 17 апр. [↑](#endnote-ref-257)
257. *Марк*. Малый театр. — Утро, 1908, 6 марта. [↑](#endnote-ref-258)
258. *Л. П*. [Пасынков Л.]. «Привидения», «Без ключа». — Приазовский край, 1911, 14 апр. [↑](#endnote-ref-259)
259. *Ф. М*. [Мельников Ф.]. Малый театр. — Южный край, 1908, 6 марта. [↑](#endnote-ref-260)
260. *Дымов О*. [Перельман О. И.]. Драматический театр. — Биржевые ведомости, 1904, 24 окт. [↑](#endnote-ref-261)
261. *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Эскизы. — С.‑Петербургские ведомости. 1904, 25 окт. [↑](#endnote-ref-262)
262. *Ом*. [Трозинер Ф. В.]. Драматический театр. — Биржевые ведомости, 1904, 24 окт. [↑](#endnote-ref-263)
263. Театр и музыка. — Новое время, 1908, 13 февр. [↑](#endnote-ref-264)
264. *К. О*. [Орлов К. В.]. Гастроли П. В. Самойлова. — Русское слово. 1912, 22 апр. [↑](#endnote-ref-265)
265. *Э. Б*. [Бескин Э. М.]. Гастроли П. В. Самойлова («Эрмитаж»). — Раннее утро, 1912, 22 апр. [↑](#endnote-ref-266)
266. *Цвейг С*. Собр. соч. В 7‑ми т. М., 1963, т. 7, с. 421. [↑](#endnote-ref-267)
267. *Пиотровский А*. Моисси. — Жизнь искусства, 1924, № 52, с. 10.

#### ПОРАЖЕНИЕ

 [↑](#endnote-ref-268)
268. *К. О*. [Орлов К. В.]. «Весенний поток». — Русское слово, 1912, 24 апр. [↑](#endnote-ref-269)
269. К кончине А. Косоротова. — Театр и искусство, 1912, № 17, с. 362. [↑](#endnote-ref-270)
270. Сцена. — Русь, 1907, 17 марта. [↑](#endnote-ref-271)
271. *Л. Г*. [Хавкина-Гамбургер Л. Г.]. Гастроли П. В. Самойлова. — Южная заря, 1912, 20 апр. [↑](#endnote-ref-272)
272. *Вольдемар*. Гастроли П. В. Самойлова. — Южная копейка, 1912, 7 апр. [↑](#endnote-ref-273)
273. *Марк*. Малый театр. — Утро, 1908, 9 марта. [↑](#endnote-ref-274)
274. Я. «Весенний поток». — Виленский курьер — Наша копейка, 1912, 6 марта.

#### Часть третья

#### ТЕАТР ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

 [↑](#endnote-ref-275)
275. *Марджанов К. А*. Воспоминания, статьи, доклады. Тбилиси, 1958, с. 28. [↑](#endnote-ref-276)
276. Цит. по: *Веригина В. П*. Воспоминания об Александре Блоке. — Учен. зап. Тартуского ун‑та, вып. 104, 1961, с. 335. [↑](#endnote-ref-277)
277. *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Открытие Нового театра. «Белая ворона» Е. Чирикова. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, 29 сент. [↑](#endnote-ref-278)
278. *Шебуев Н*. Мойка, 61. — Обозрение театров, 1908, 30 сент. [↑](#endnote-ref-279)
279. {201} *Гуревич Л*. Новый театр. — Слово, 1908, 30 сент. [↑](#endnote-ref-280)
280. *Азов В*. [Ашкенази В. А.]. «Новый» театр. — Речь, 1908, 30 сент. [↑](#endnote-ref-281)
281. ЛГТБ, Р 9/3, Альбом П. В. Самойлова, с. 183. [↑](#endnote-ref-282)
282. *Скальский А*. Открытие «Нового Драматического театра». — Обозрение театров, 1909, 21 сент. [↑](#endnote-ref-283)
283. *Алов Б*. Встреча с П. В. Самойловым. — Обозрение театров, 1909, 26 авг. [↑](#endnote-ref-284)
284. Цит. по: *Ма‑вич И*. [Матусевич И.]. Ростовский театр. Драма. — Надежда, 1907, 8 нояб. [↑](#endnote-ref-285)
285. *Андреев Л*. Пьесы. М., 1959, с. 566 – 567. [↑](#endnote-ref-286)
286. Сцена, — Русь, 1908, 18 янв. [↑](#endnote-ref-287)
287. В зале Павловой. — Петербургская газета, 1908, 18 янв. [↑](#endnote-ref-288)
288. *Гуревич Л*. Новый театр. — Слове, 1908, 8 нояб. [↑](#endnote-ref-289)
289. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Новый театр. — Новая Русь, 1908, 8 нояб. [↑](#endnote-ref-290)
290. *Беляев Ю*. «Дни нашей жизни». — Новое время, 1908, 8 нояб. [↑](#endnote-ref-291)
291. *Азов В*. [Ашкенази В. А.]. «Дни нашей жизни». (Новый театр. — Спектакль 6‑го ноября). — Речь, 1908, 8 нояб. [↑](#endnote-ref-292)
292. *Юрьев М*. «Анфиса». — Рампа и жизнь, 1910, № 5, с. 74. [↑](#endnote-ref-293)
293. *Смоленский* [Измайлов А. А]. «Анфиса». — Биржевые ведомости, веч. вып., 1909, 12 окт. [↑](#endnote-ref-294)
294. *Беляев Ю*. Театральные заметки. — Новое время, 1909, 13 окт. [↑](#endnote-ref-295)
295. ЦГАЛИ, ф. 855, оп. 1, ед. хр. 10. [↑](#endnote-ref-296)
296. *Амфитеатров А. В*. Разговоры по душе. М., 1911, с. 74. [↑](#endnote-ref-297)
297. Цит. по кн.: Вопросы театра. М., 1966, с. 283. [↑](#endnote-ref-298)
298. П. В. Самойлов и Новый Драматический театр. — Обозрение театров, 1910, 22 дек. [↑](#endnote-ref-299)
299. *Марко*. Калейдоскоп. (Письмо из Петербурга). — Рампа и жизнь, 1909, № 28, с. 682. [↑](#endnote-ref-300)
300. ЛГМТиМИ, КП 10427/1, ОРУ 9758.

#### СУДЬБА ГАСТРОЛЕРА

 [↑](#endnote-ref-301)
301. Театр «Комедия». «Белая ворона». — Речь, 1911. 15 февр. [↑](#endnote-ref-302)
302. «Гибель Содома» Зудермана. — Русская правда, 1911, 26 апр. [↑](#endnote-ref-303)
303. *Геркевич В*. Письма из Харькова. — Рампа и жизнь, 1912, № 15, с. 14. [↑](#endnote-ref-304)
304. *Ф. М*. [Мельников Ф.]. Гастроли П. В. Самойлова. — Южный край, 1912, 22 февр. [↑](#endnote-ref-305)
305. *В*. Гастроли П. В. Самойлова. — Приазовский край, 1912, 28 марта. [↑](#endnote-ref-306)
306. *Ямб*. Вечер мелодекламации П. В. Самойлова. — Последние новости сезона, 1911, 6 – 13 нояб. [↑](#endnote-ref-307)
307. *Ф. М*. [Мельников Ф.]. Гастроли П. В. Самойлова. — Южный край, 1913, 28 марта. [↑](#endnote-ref-308)
308. *А. К*. [Койранский А.]. Гастроли Самойлова. (Театр «Эрмитаж»), — Утро России, 1912, 22 апр. [↑](#endnote-ref-309)
309. *Карэ*. Бенефис Самойлова. — Московский листок, 1916, 14 марта. [↑](#endnote-ref-310)
310. *Бескин Э*. Московские письма. 101. — Театр и искусство, 1912, № 19, с. 398. [↑](#endnote-ref-311)
311. *Львов Я*. [Розенштейн Я. Л.]. Весенний поток. (К гастролям П. В. Самойлова). — Рампа и жизнь, 1914, № 9, с. 13. [↑](#endnote-ref-312)
312. {202} *Эрманс В*. Весеннее (К гастролям П. В. Самойлова). — Столичная молва, 1916, 14 марта. [↑](#endnote-ref-313)
313. Вечер мелодекламации. — Раннее утро, 1913, 19 апр. [↑](#endnote-ref-314)
314. *Бескин Э*. Московские письма. — Театр и искусство, 1913, № 17, с. 380. [↑](#endnote-ref-315)
315. *Дий Одинокий* [Туркин Н. В.]. Дневник театрала. — Московский листок, 1913, 21 апр.

#### СВОЯ ПРАВДА

 [↑](#endnote-ref-316)
316. *Конради П*. Самойлов в «Доходном месте». (Театр А. С. Суворина). — Новое время, 1913, 26 сент. [↑](#endnote-ref-317)
317. *Вильде Н*. Гастроли П. В. Самойлова. «Доходное место». — Голос Москвы, 1913, 17 апр. [↑](#endnote-ref-318)
318. *Тимофеев С*. Театр А. С. Суворина. — День, 1913, 25 сент. [↑](#endnote-ref-319)
319. Гастроли П. В. Самойлова. — Киевская мысль, 1910, 2 апр. [↑](#endnote-ref-320)
320. *Гуревич Л*. Новый театр. — Слово, 1908, 8 нояб. [↑](#endnote-ref-321)
321. *Ф. М*. [Мельников Ф.]. «Без вины виноватые». — Южный край, 1906, 22 февр. [↑](#endnote-ref-322)
322. *Марк*. Малый театр. — Утро, 1908, 6 марта. [↑](#endnote-ref-323)
323. *Львов Я*. [Розенштейн Я. Л.]. Последняя гастроль П. В. Самойлова. — Вечерние известия, 1913, 22 апр. [↑](#endnote-ref-324)
324. *Я*. «Весенний поток». — Виленский курьер — Наша копейка, 1912. 6 марта. [↑](#endnote-ref-325)
325. *Львов Я*. [Розенштейн Я. Л.]. Весенний поток. (К гастролям П. В. Самойлова). — Рампа и жизнь, 1914, № 9, с. 13. [↑](#endnote-ref-326)
326. *Губер П*. Самойлов на сцене. — Жизнь искусства, 1923, № 12, с. 13 – 14. [↑](#endnote-ref-327)
327. *Кин* [Бескин Э. М.]. У П. В. Самойлова. (Беседа). — Раннее утро, 1913. 10 апр. [↑](#endnote-ref-328)
328. *П‑ть*. «Маленький сезон» Самойлова. — Утро, 1912, 26 февр. [↑](#endnote-ref-329)
329. Воспоминания хранятся у автора книги. [↑](#endnote-ref-330)
330. *Дурылин С. Н*. Федя Протасов. — В кн.: *Москвин И. М*. Статьи и материалы. М., 1948, с. 172. [↑](#endnote-ref-331)
331. *Садовской В*. П. В. Самойлов в «Живом трупе». — Биржевые ведомости, утр. вып., 1916, 5 янв. [↑](#endnote-ref-332)
332. *Люций*. «Маскарад» в Народном доме. — Вечернее время, 1914, 20 окт. [↑](#endnote-ref-333)
333. *Вронский Н*. Гастроли П. В. Самойлова. — Утро, 1913, 29 марта. [↑](#endnote-ref-334)
334. Народный дом. — Театр и искусство, 1914, № 43, с. 834. [↑](#endnote-ref-335)
335. *Х‑н В*. [Хавкин В. А.]. Театр Луначарского. «Маскарад». — Советский Юг, 1925, 6 марта. [↑](#endnote-ref-336)
336. *Пессимист* [Швейцер В. З.]. Гастроли П. В. Самойлова. Нетленное. — Приазовский край, утр. вып., 1914, 16 апр. [↑](#endnote-ref-337)
337. *Б. Л*. Гастроли П. В. Самойлова. Профессор Сторицын. — Жизнь, 1913, № 18, с. 299. [↑](#endnote-ref-338)
338. *Пессимист* [Швейцер В. З.]. Контуры сценических портретов… Самойлов. — Рампа и жизнь, 1913, № 17, с. 7. [↑](#endnote-ref-339)
339. *Эфрос Н*. Театр и музыка. — Русские ведомости, 1912, 24 апр. [↑](#endnote-ref-340)
340. *Крестов И. С*. Самойлов. — Новь, 1914, 27 февр. [↑](#endnote-ref-341)
341. *Дий Одинокий* [Туркин Н. В.]. Дневник театрала. — Московский листок, 1913, 19 апр.

#### **{****203}** МАСТЕР

 [↑](#endnote-ref-342)
342. *Чехов М. А*. Путь актера. Л., 1928, с. 121. [↑](#endnote-ref-343)
343. *Тамарин* [Окулов Н. Н.]. Спектакли П. В. Самойлова в Народном доме. «Гамлет». — Обозрение театров, 1916, 26 нояб. [↑](#endnote-ref-344)
344. *Ниротморцев М*. Гастроли П. В. Самойлова. — Театр, 1914, 25 февр. [↑](#endnote-ref-345)
345. *Волин В*. [Шмерлинг В. Г.]. П. В. Самойлов. (Театр Корша). — Театральная газета, 1914, 2 марта. [↑](#endnote-ref-346)
346. *Львов Я*. [Розенштейн Я. Л.]. П. В. Самойлов — Рюи Блаз. — Вечерние известия, 1913, 18 апр. [↑](#endnote-ref-347)
347. *Георгиевич Л*. «Рюи Блаз» Виктора Гюго. — Южная заря, 1914, 22 апр. [↑](#endnote-ref-348)
348. *Зорин Н*. Гастроли П. В. Самойлова. — Театр, 1913, 19 апр. [↑](#endnote-ref-349)
349. *Б‑ва Н*. Драма Народного дома. — Петроградский листок, 1914, 16 окт. [↑](#endnote-ref-350)
350. *Тамарин Н*. [Окулов Н. Н.]. Спектакли П. В. Самойлова в Народном доме. На дне. — Обозрение театров, 1916, 19 нояб. [↑](#endnote-ref-351)
351. *Мовшензон*. Сорокалетний юбилей П. В. Самойлова. — Рабочий и театр, 1928, № 20, с. 5. [↑](#endnote-ref-352)
352. *Геркевич В*. Письма из Харькова. — Рампа и жизнь, 1911, № 20, с. 14. [↑](#endnote-ref-353)
353. *Розенталь Н*. П. В. Самойлов (К тридцатипятилетнему юбилею его артистической деятельности). — Еженедельник Петроградских гос. ак. театров, 1923, № 28, с. 7 – 8. [↑](#endnote-ref-354)
354. Жизнь на сцене. Очерк артиста П. В. Самойлова. — Журнал журналов, 1915. № 6, с 8. [↑](#endnote-ref-355)
355. ЦГАЛИ, ф. 484, оп. 3, ед. хр. 20, л. 56. [↑](#endnote-ref-356)
356. *Горин-Горяинов Б. А*. Кулисы. Л., 1940, с. 35. [↑](#endnote-ref-357)
357. *Е. Ф*. П. В. Самойлов. (К гастролям). — Ростовская речь, 1916, 20 апр. [↑](#endnote-ref-358)
358. *Грей*. [Грейденберг М. В.]. Выставка картин П. В. Самойлова. — Южный край, 1912, 24 февр. [↑](#endnote-ref-359)
359. См.: Актер-художник. — Синий журнал, 1913, № 50, с. 12. [↑](#endnote-ref-360)
360. *Корчагина-Александровская Е. П*. Страницы жизни. Статьи и речи, воспоминания. М., 1955, с. 42. [↑](#endnote-ref-361)
361. *Н. Д*. Вечер П. В. Самойлова. Декламация и мелодекламация. — Харьковский пролетарий, 1925, 27 янв. [↑](#endnote-ref-362)
362. *Апушкин Я*. Самойлов. «Уриель Акоста», «Темное пятно». — Новый зритель, 1924, № 24, с. 8. [↑](#endnote-ref-363)
363. *Нич*. П. В. Самойлов — Гамлет. — Голос Москвы, 1916, 5 марта.

#### ВСТРЕЧА С НОВОЙ АУДИТОРИЕЙ

 [↑](#endnote-ref-364)
364. Что сделала Советская власть за 10 лет в области театра? — Красная панорама, 1927, № 17, с. 13. [↑](#endnote-ref-365)
365. *Гец С*. Гастроли заслуженного артиста П. В. Самойлова. (Сад печатников). — Харьковский пролетарий, 1927, 11 сент. [↑](#endnote-ref-366)
366. *У*. Вечер П. В. Самойлова. — Вечернее радио, 1927, 26 янв. [↑](#endnote-ref-367)
367. *С*. Гастроли П. В. Самойлова. «Без вины виноватые». — Пролетарий, 1923, 26 авг. [↑](#endnote-ref-368)
368. *Старк Э*. П. В. Самойлов. (Гастроли в «Вилла Родэ»). — Новая вечерняя газета, 1918, 18 июня. [↑](#endnote-ref-369)
369. Еженедельник Петроградских гос. ак. театров, 1922, № 1, с. 3. [↑](#endnote-ref-370)
370. Жизнь искусства, 1924, № 4, с. 8. [↑](#endnote-ref-371)
371. {204} ЦГАЛИ, ф. 95, оп. 1, ед. хр. 44, л. 1. [↑](#endnote-ref-372)
372. *Розенталь Н*. Театральные впечатления. — Еженедельник Петроградских гос. ак. театров, 1923, № 29 – 30, с. 5. [↑](#endnote-ref-373)
373. *А. Л*. [Леонтьев А. А.]. Уриель Акоста. (35‑летие артистической деятельности П. В. Самойлова). — Красная газета, 1923, 19 марта. [↑](#endnote-ref-374)
374. *Старк Э*. Театральные куранты. Последний из могикан. — Последние новости, 1923, 26 марта.

#### ПОСЛЕДНИЕ РОЛИ

 [↑](#endnote-ref-375)
375. Из воспоминаний П. В. Андриевского. — В кн.: Мичурина-Самойлова В. А. Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935, с. 222. [↑](#endnote-ref-376)
376. Из воспоминаний Я. А. Бронштейна. — Там же, с. 228. [↑](#endnote-ref-377)
377. *Х‑н В*. [Хавкин В. А.]. Театр Луначарского. «Шивой труп». — Советский Юг, 1925, 20 марта. [↑](#endnote-ref-378)
378. *Х‑н В*. [Хавкин В. А.]. «Маскарад». — Советский Юг, 1925, 6 марта. [↑](#endnote-ref-379)
379. *Самойлов П*. Героический театр. — Жизнь искусства, 1921, 26 – 31 июля. [↑](#endnote-ref-380)
380. Стенографический отчет заседания Ученого совета, посвященного 100‑летию со дня рождения русского актера П. В. Самойлова. 6 июля 1966 г. Выступление С. Л. Цимбала. — ЛГМТиМИ, Научный архив, № 15, с. 19. [↑](#endnote-ref-381)
381. К постановке «Смерти Пазухина». (Беседа с Л. С. Вивьеном). — Красная газета, веч. вып., 1924, 17 сент. [↑](#endnote-ref-382)
382. *Вивьен Л*. Правдивый художник. — В кн.: Корчагина-Александровская Е. П. Страницы жизни. Статьи и речи, воспоминания, с. 249. [↑](#endnote-ref-383)
383. *В. Г*. [Главырин В.]. «Смерть Пазухина». (Открытие Академической драмы). — Красная газета, 1924, 20 сент. [↑](#endnote-ref-384)
384. *Авлов Г. А*. «Смерть Пазухина» (Академический Театр Драмы). — Жизнь искусства, 1924, № 39, с. 12. [↑](#endnote-ref-385)
385. Ленинград. Ак. драма. — Новая рампа, 1924, № 19, с. 17. [↑](#endnote-ref-386)
386. *Мокульский С*. «Смерть Пазухина» в Академической драме. — Ленингр. правда, 1924, 20 сент. [↑](#endnote-ref-387)
387. ЛГМТиМИ, КП 9485/2, ОРУ 9307. [↑](#endnote-ref-388)
388. *Мовшензон А*. Сорокалетний юбилей П. В. Самойлова. — Рабочий и театр, 1928, № 20, с. 5. [↑](#endnote-ref-389)
389. *Г‑в А*. [Гатов А.]. Гастроли П. В. Самойлова. — Харьковский пролетарий, 1924, 25 нояб. [↑](#endnote-ref-390)
390. *Прыгунов М*. Павел Самойлов. — Рабис, 1931, № 12, с 21. [↑](#endnote-ref-391)
391. ЛГМТиМИ, КП 10427/24, ОРУ 9781. [↑](#endnote-ref-392)
392. Ссылки на книжные издания даются в примечаниях при первом цитировании. В дальнейшем, при обращении к тому же источнику, ссылки не даются: автор указывается в тексте книги.

Ссылки на периодические издания даются в примечаниях при первом цитировании. В дальнейшем, при обращении к тому же источнику (в пределах главы), ссылки не даются: автор или название периодического издания указываются в тексте книги. [↑](#footnote-ref-2)