

СЕРГЕЙ

МАРТИНСОН

М. Совет. театр. Июль-август 1932 г.

В серую ленинградскую зиму 1923 г. на сцене маленького театра «Вольной комедии» я впервые увидела актера Мартинсона. Ставилась какая-то одноактная пьеска высшей степени несложного содержания. На сцене талантливая актриса этого театра Е. Мосолова застигнута врасплох своим мужем, актером Курихиным. Происходит бурная супружеская сцена. Блудливая кошечка обята ужасом. Необходимо принять меры, чтобы все поскорее уладить. Скорее, скорее... Она подлетает к окну, распахивает, обязательные для такой постановки, темнотылочные шерстяные портьеры с игриво растрепанным ламбрикеном и... обнаруживает за ними молодого человека, румяного блондина в ярко коричневом костюме.

Молодой человек выходит из зашады и спокойно проходит на середину сцены, слегка разминаясь. Очень просто. Тут только что разыгрывалась свирепейшая драма. Его возлюбленная в буре переживаний. А молодой человек ничем и никак не обеспокоен. Просто было немножко неудобно сидеть за занавесками.

Свежая актерская краска, которой воспользовался этот незнакомый артист в такой сцене, сразу захватила мое внимание, и с этого глупенького водевила я стала следить за актером Мартинсоном.

Через некоторое время, зайдя за кулисы «Вольной комедии», я наткнулась на большое волнение. Что такое: товарищ Мартинсон не явился на спектакль. Слова: «союз», «возмутительно», «в мое время», «оштрафовать», «недопустимо», «завнавшийся мальчишка»... носились в разгоряченном воздухе. В это время появился Мартинсон. Спокойно прошел к себе в уборную и через несколько минут появился у выхода на сцену в атласном декольтированном лифе, трико и голубых затрепанных батетных пачках. На голове тряслись снопы желтых кудряшек. Не говоря ни с кем, по сигналу помощника он вышел на сцену. Публика, не посвященная во все перипетии закулисных ужасов, которые так легко возникают, как легко вспыхивают сухие ветки в огне и так же быстро перегорают, встретила и проводила Мартинсона безудержным смехом. Несколько минут на сцене — и он снова так же непринужденно прошел обратно в уборную. Чувствовалось, что для него выход на сцену, т. е. момент перехода из своего обычного естества в любое сценическое лицо, легок и прост. Почувствовались какие-то другие — не совсем театральные, а скорее цирковые навыки. Затем жизнь на несколько лет замела от моего наблюдения Мартинсона, и я увидела его снова уже в большом театре, в большой пьесе, в большой роли — в театре Мейер-

хольда. на спектакле эрдмановского «Мандата». Впрочем, это не совсем так. В промежутке пришлось увидеть Мартинсона на экране в каком-то русском фильме, название которого не удержалось в памяти. Режиссеры эксцентрически поставили сценарий. Мартинсон замелькал кадрами в черных, неимоверно туго охватывающих его трусиках, при обычных ботинках на шнурках, скелетно худой, без единого волоска, но с триклевыми зловеще-черными, бархатными бровями. Контраст сверкающей лысины и густоты бровей создавал уморительную дисгармонию. Непонятный субъект, серьезный и целиком погруженный в какие-то ему одному ведомые задачи, появлялся то на улице, догоняя чаплинским бегом чей-то автомобиль, то вздернутым в дерзком ракурсе на золотом куполе Исакиевского собора на фоне городского движения. «Бровистый» человек остро запомнился, но почему-то совершенно отдельно, не сливаясь с остальными персонажами и развитием картины. В общем, очевидно, это была какая-то случайность художественной неудачи, мелькнувшая на артистическом пути Мартинсона.

В первом акте «Мандата» Мартинсон, исполняя роль Валериана, появляется на сцене в сопровождении своего отца. Они приезжают к Гулянкиным, чтобы свататься, так как Валериану и его папаше необходимы деньги.

Золотистая, густая прическа с завитой челкой делает Мартинсона безлобым. Шеи нет, голова до ушей уходит в плечи. Элегантный костюм, кашнэ. Когда эта расфранченная горилла начинает говорить, из его гортла вырывается нищенская скрипучая нота, одна и без признака модуляции. Но молодой человек знает себе цену. Все, что он делает, делает он, и все выходит свысока, демонстративно, подчеркнуто. Вот они наедине с невестой, разговор не клеится, он садится за пианино спиной к публике. С невероятным шиком ударяет клавиши аккордами сардещипательного цыганского романса. Все его тело играет. Он весь как на шарнирах, то отбрасывается далеко от клавиатуры, то стремительно набрасывается на нее. Длинные обезьяньи руки высоко отскакивают в воздух. Эта сцена и последующая за ней, когда Валериан предлагает руку невесте, чтобы идти в другую комнату, а невеста понимает слово «руку» как предложение выйти замуж и Валериан полон смущения от происшедшего недоразумения, играют Мартинсоном характерным для него актерским приемом. Если действие достигает большого напряжения, он прерывает текст и выполняет пластически музыкальную паузу. И здесь, после того как они друг друга поняли, Валериан идет шатаясь, как в темном лабиринте, без определенного направления, путаясь в непрерывных тупиках. Яркая задача артиста ярко передается зрителю коротенькой пантомимой.

В последнем акте «Мандата» есть еще такая же музыкальная пауза. По пьесе события нагромождаются беспорядочной кучей, действие запутывается до последнего. На сцене толпится ватага действующих лиц. Все они охвачены недоумением, потеряли



нити событий и взаимоотношений. И вдруг среди этого невообразимого хаоса развинченный кретин точно уже готов и может распутать положение. Все замирают. Общее напряжение. Молчание. Настороженность. Глубокое внимание. Замерли и ждут. И вот Валериан делает рукой многообещающий жест... Наконец-то! Ясно... есть выход. Но... он только с важностью вынимает папиросу изо рта. Опять взмах рукой, снова ожидание, надежды... он возвращает папиросу на прежнее место. И так несколько раз, под гремящие оркестры, с проникновенной серьезностью и многозначительностью.

Роль Валериана почти целиком сыграна спиной к публике. Его облик запоминается зрителем даже отдельно от пьесы и актеров. Долго потом мерещится это золотоволосое ничтожество, эта человеческая торичеллиева пустота с похабным шиком манер, визитки и кашнэ.

ПИККЕЛЬ («ГОП-ЛЯ, МЫ ЖИВЕМ»)





В берлинской прессе, во время гастролей театра Мейерхольда, в некоторых отзывах о Мартинсоне, отмечали больше всего его ноги. «Талант Мартинсона, главным образом, в его ногах», писали некоторые западные критики. Действительно, в актере Мартинсоне необычайно его богатство движения на сцене. Даже в такой роли, как Хлестаков, пожалуй, выразительнее всего ноги. В первом акте, в диалоге с Осипом в гостинице, Мартинсон дает блестящую вереницу отточенных поз, жестов, ритма. Большая сцена второго акта (после возвращения из богоугодных заведений) вся строится на ходьбе вдоль баллюстрады лестницы. Пьяные шаги Хлестакова очень затруднены и медлительны, когда он старается казаться трезвым. Но вот не выдерживает, срывается и бежит мелкими шажками прямо по струнке, он не управляет уже собой, и ноги действуют самостоятельно. Мартинсон не пользуется обычными приемами для изображения пьяного — в безмолвном шатании. В этом он напоминает знаменитого китайского актера Мейланфана, когда, играя одну старинную пьесу, он изображает конкубину, т. е. любовницу императора, которая выпила слишком много вина. Она хочет казаться ужасно трезвой и с большим старанием, чтобы проверить себя, медленно опускается к полу на одной ножке. То нечеловеческое усилие, с которым она это делает, показывает, как комната кувыркается в ее голове и вихрем вертится перед глазами.

В третьем акте «Ревизора», когда Хлестаков танцует с городничихой, его ноги каждую минуту слабевают, а только «люкается» туловищем к полу.

В финале пьесы, когда слышатся бубенцы тройки, у Хлестакова трезвые, шаркающие, вежливые ноги нетерпеливо вздрагивают, настороженные и соображающие, как бы удержаться. Хлестаков думает ногами, а не головой.

Художник Вильямс сделал красками большой портрет Мартинсона. Артист изображен на портрете в виде очень элегантного господина во фраке, цилиндре, сидящим в большом черном кожаном кресле. Яркоселеный ковер составляет фон картины. Господин в руках непринужденно держит книгу. Если Вильямс хотел передать не сценический образ Мартинсона, а самого артиста, его настоящий человеческий облик, внутреннюю сущность его, то такой портрет очень неверен. Мартинсон много проще и артистичнее этого западного франта. Его скорее можно было бы изобразить в рабочем платье артиста в характерные для Мартинсона часы тренажа, его труда над своим актерским материалом. Правда, он владеет «секретом» европейской элегантности и умеет с блеском надеть фрак, стоит только вспомнить его французскую песенку в новой постановке «Д. С. Е.» Особенно интересно, что в этот салонный образ Мартинсон трансформируется с молниеносной быстротой из какого-то уродливого, скрюченного подгрозастарого квакера в допотопной крылатке.

В пьесе Вышневецкого «Последний

Мартинсон появляется на 14 секунд. Это пародия на американского матроса. Выразительнее сделать шарж нельзя. Здесь, как в капле воды отражается все небо, так в мимолетном танце, появлении и уходе исчерпывается весь образ танцовщика, в обычном балете изображающего американцев. На Мартинсоне черный с иглочки костюм. Ворота кривых тощих ног в клешах, глупое лицо, надвинутый на брови берет, трубка. В дополнение к танцу — плевков в сторону, жест большим пальцем и оттянутое вниз веко — словом, все казенные атрибуты типажа механически сваленные в одно место. Зрительный зал на секунду замирает от внимания, как бы испытывая легкое художественное потрясение от неожиданности, смелости и яркости этого театрального момента.

Всякий, даже самый дурашливый рисунок роли Мартинсон дает всегда с редкой тщательностью и классической строгостью.

Искусство театра в области драмы является самым неряшливым из всех искусств. Драматический актер самый несчастный, но и самый счастливый среди артистов. Он свободен от канонов, законов, традиций, которые становятся своеобразными законами всех этих пут, таких непреложных и требовательных в мире звуков, в балете, для художника кисти, мастера пера или ваятеля. Но актер несчастен тем, что предоставлен вполне себе, и ему нечем руководствоваться в выборе художественного приема, метода, кроме своего дарования или опыта, добытого в процессе своих работ.

И вот теперь появляются уже драматические актеры, которые свою игру планируют как по нотам на малых, точных, тонких мерах. Они попадают прямо в цель, а не приблизительно, около, почти, чем так грешны прежние актеры.

Последняя роль Мартинсона совсем другого для него жанра: роль драматическая, роль редактора Татарова в пьесе Юрия Олеши «Список благодарений». Здесь Мартинсон приведен силой самого драматургического материала к тому, чтобы дать четкую психологическую композицию образа с определенной классовой окраской. И надо отдать справедливость, что сделано это артистом с блеском, присущим его внешним приемам. Он, как всегда, вполне своеобразен, свеж в отборе тонов, вне обычных штампов, которыми пользуются театры для обрисовки интервентов, наших западных врагов. Редактор зарубежной русской газеты — это тип не разлагающегося, фокстротирующего Запада, а персонаж криминального, преступного мира Европы.

Холодный, спокойный, рассчетливый Татаров подвержен внезапным пароксизмам бесплодной неудержимой злости. Живой мертвец, неумолимый, мрачный — в нем мрак пустоты, мрак последней опустошенности. Вспомним его страшное лицо, когда он входит в комнату Елены Гончаровой, сначала никем не замеченный, и ждет, чтобы на него обратили внимание. Вспомним его глаза, из которых льется серый студень перегоревших чувств и страстей, опущенные углы увядших губ и жест со шляпой, ни-

Мартинсон, Сергей
1932 г.

чего не выражающий. Он ждет. Но этот Татаров не простой преступник, это человек интеллектуальных притязаний — его руки чаще всего держат какой-нибудь свеженький том. Он или разрезает книгу или вглядывается в текст. Его мертвый интеллект постоянно подкармливается мертвечиной западной литературы.

В первое же свое появление перед публикой, когда происходит большой диалог между Гончаровой и нашим представителем, приехавшим из Америки, он присутствует незамечаемым. Публика долго наблюдает какую-то таинственную спину, глубоко погруженную в чтение. Но вот удобный момент — «спина» стремительно переходит к действиям. Решительными прямыми шагами Татаров входит в комнату и сразу попадает в обстрел, точно зверь, нечаянно забежавший в капкан. От наступления он сразу переходит к обороне. Слова здесь не нужны — это враг, достаточно видеть взгляд исподлобья, загоревшийся мстостью, напряженные мускулы для прыжка, открытые слова, как выстрелы, которыми он отбивается от неожиданной атаки. Его разят насмешкой, презрением, уверенные в себе и в своем веселье, свободные, здоровые противники. Эта встреча сразу вскрывает взаимоотношения, черную непроходимую пропасть между двумя мирами. Туго завязывается узел действия. Все ясно. Получив удар по своему эмпирическому самолюбию, Татаров не может уже успокоиться. Он охвачен злобой. «Святая» — иступленно кричит он при одном напоминании о Гончаровой. В бессильной ярости он кому-то грозит, куда-то собирается, судорожно одевает пальто, не попадая в рукава, потеряв всякую власть над собой, душит себя, затыкая много раз кашне на горле, вертится по комнате, требует трибуны, с которой он что-то докажет, покажет, кого-то убедит. И вдруг умолкает, садится к столу, когда такой же припадок отчаяния охватывает другое действующее лицо, сидит и смотрит на это немигающими, пустыми глазами. Его ревнивая любовница высказывает подозрение, что он увлекся актрисой Гончаровой. — Мартинсон точно с неба падает, так искренне его удивление. Он давно уже забыл, что бывают такие чувства. Но вот входит неожиданно Гончарова. Редактор заваливается на спинку кресла и оттуда ведет разговор, пока Гончарова занята примеркой платья. Он задает ей вопросы легко, точно вскользь, небрежно, но ответы ловит, замирая от внимания, в страхе пропустить малейшее слово, вздох. Каждая реплика Гончаровой уничтожает его, и, как это ни покажется странным, Мартинсон становится вдруг жалок в этой сцене. Как он раздавлен! Как он уничтожен! И впервые в нем сквозит настоящая человеческая грусть от полной безнадёжности своего положения.

Но вот случай дает ему возможность захватить дневник Гончаровой. Тетрадь в его руках. Он оживает весь. Мартинсон медленно перелистывает тетрадь с сладострастием журналиста, писателя, человека бумаги, касается листов, вздыхает, пьет их глазами.

А в последней сцене, когда борьба

заканчивается тем, что Гончарова окончательно запутывается, Татаров снова спокоен и равнодушен. Он скупая подводит итоги своей грязной подленькой борьбы.

Когда раздаётся выстрел, Татаров падает на пол и его ноги в голубых брюках долго торчат из-за конторки. Публика считает его убитым, но вот он медленно встает и продолжает прерванные действия. Очень опытен и ловок в обращении с полицией. Татаров вырастает в центральную фигуру пьесы. Зритель с неослабевающим вниманием следит за всем, что он делает. Интересна мельчайшая деталь.

Мартинсон свою игру строит отдельными кусками. Каждому отдельному куску он дает резкое очертание. Это напоминает детский калейдоскоп: смотришь в стеклышко — и видишь четкое расположение отдельных разбросанных кусочков, встряхиваешь — все очертания изменились, опять встряхиваешь — всё новое.

Бесконечная вереница комбинаций. Пестрые кусочки будто живые, такие точные в движении, хотя это движение механическое и слепое.

Актерский прием интересен, главным образом, тем, что основная выразительность игры строится на движении и жесте. Мартинсон берет только искаженное, отрицательное, разрушающее. Быт, реальность ему чужды. Он отрицает их в театре. Его интересуют парадоксы явлений, которые он умеет сделать естественными и жизненными. У него отсутствует его артистическое «что», генеральная идея его игры, которая так выразительна в больших актрисах прошлой эпохи — Дузе, Дункан, Комиссаржевской. Мартинсон ищет самый тонкий и острый метод, чтобы выразить чужую ему, не его, чью-то идею.

Полная внутренняя пустота — вот что, пожалуй, составляет главное содержание тех образов, которые он создает на сцене. Мартинсон переносит всю изобразительность на внешнюю сторону, и его рисунки всегда исключительны по изобретательности. Он умеет преобразоваться не только гримом. Он «примирует» всю свою фигуру, каждый раз меняя облик, и при этом не прибегает к разного рода толчкам, наклейкам и т. п. несколько архаичным актерским ухищрениям.

И он ищет в роли всегда трудное, как всякий большой художник. Его увлекает, например, игра на возможно более неудобной сценической площадке. Одолев трудности, он обнаруживает в игре пленительную легкость — непринужденность акробата на проволоке в высоте циркового купола. Мартинсон никогда ничего не меняет в своей роли в зависимости от зрительного зала, как это делает большинство современных актеров, у которых роль окончательно кристаллизуется с учетом реакции публики в том или другом моменте спектакля. Он никогда не ищет сочувствия своему герою, к которому сам беспощаден. Он не старается сделать его симпатичным или комичным. И, как говорит о Печорине в письме Вера, можно сказать и о Мартинсоне: «Ни в ком зло не бывает так привлекательно».

Но театр, как все живое, движется



ВАЛЕРИАН СМЕТИЧ („МАНДАТ“)

и изменяется вместе с общим движением, будет двигаться и развиваться актер Мартинсон в своих внешних приемах и внутренне. Он подойдет к новому материалу. «Правдоподобная парадоксальность» его игры приобретает иное содержание. Как интересно будет увидеть Мартинсона, воплощающего по-мартинсоновски не только отталкивающие образы, но и положительные! Какими свежими красками блеснут, быть может, эти роли, которые теперь в большинстве современных спектаклей так никого не увлекают, оставляя зрителя холодным и равнодушным...

АМЕРИКАНСКИЙ МАТРОС („ПОСЛЕДНИЙ РЕШИТЕЛЬНЫЙ“)

