

«С.И.»

Мартынов, русский актер

11. IX. 37

1.

Мартынов был петербургский актер. Он связан с петербургским периодом русской истории и русской литературы — не с Петербургом пышных проспектов, дворцов и набережной, Гонзаго и Растрелли, а с разнотинным городом русских «плебеев», с городом скудного своеобразного пейзажа, впервые запечатленного Достоевским, городом серых туманов и белых ночей, пустынных холодных площадей, глухой Петербургской стороны, Песков, Охты, голодных лачуг, мрачных, как гроб, трактиров, где клубится и плывет в звоне пьющих табачный дым и нет конца пьяной ночи, — где Раскольников поджидает Мармеладова.

Александр Евстафьевич Мартынов вышел из русской петербургской литературы — из «Медного всадника», из «Бедных людей» и «Униженных и оскорбленных», из некрасовских петербургских углов и больниц, и прежде всего из Гоголя. Недаром кто-то назвал его «Гоголем русской сцены».

Вот артистическая родословная Мартынова, петербургского актера, ставшего гениальным русским актером.

2.

Значение Мартынова на Александринской сцене 50-х годов обычно отождествляют со значением Прова Садовского в Малом театре. Они первые на сценах двух важнейших русских театров явились провозвестниками «натуральной школы» Островского — школы русского бытового реализма.

Но искусство Мартынова получило признание еще до Островского. Он поступил на сцену в 1835 г. и обратил на себя внимание замечательным исполнением Льва Гурьча

Синичкина. Это было в 1840 г., а в 1853 г. Мартынов сыграл первую роль в репертуаре Островского. В пьесах Островского он играл только 6 лет (с 1853 по 1859 г.) и умер безжалостно рано — на 44-м году жизни.

Мартынов был водевильным актером, таково его амплуа первой поры. Но насколько можно судить по дошедшим до нас чрезвычайно скудным сведениям об этом необыкновенном артисте, он первый в водевиле играл не только положения, но и образы. Здесь, на этом ничтожном репетиловском водевиле, он явился первым на русской сцене создателем психологической школы.

До пьес Островского Мартынов переиграл великое множество водевилей (играл их и до конца своих дней). Он играл всяких «Огаркиных, Пузиных, Таковских, Огрызкинских, Столбиковых, Тетеркиных, Морковкиных, Тетевских, Лисичкиных, Говоровых, Чепыжниковых, Ботвининых, Свиноуховых, Головотяпкинских, Лыкиных, Хохряковых». Изредка выпадали ему роли настоящей комедии — мольеровские Гарпагон, Станарель и Журден. Он не уступал даже Щепкину в его тонкой французской манере игры и понимании условной мольеровской традиции, но, вероятно, играл эти роли по-своему...

Он пел куплеты на злободневные темы, он танцевал, переодевался женщиной. В свой бенефис (в 1845 г.) он играл в один вечер в четырех водевилях — робкого чиновника, пьяного купца, молодого гуляку, старого денщика. В другой вечер — горничную; или пародировал знаменитую балерину Фанни Эльслер и танцевал качучу; или с бочкой на голове пел куплеты. Куда было деваться от водевиля, когда другого репертуара и не было. Сви-

тавшийся в те годы по петербургским углам молодой Некрасов тоже поставил водевиле под псевдонимом Перещельского, и их тоже играл Мартынов.

В 1844 г. в Париже объявились «полька», ее стали танцевать и на сцене, — в Каратыгинском водевиле «Булочник» Мартынов, великий артист, плясал своего Карлушу.

Шляпу набок, фрак лихой, Рост-о молодецкий. Это, спросят, кто такой? Булочник немецкий.

На седьмом году работы Мартынова в театре водевильных дел мастер Ф. Кони писал о нем: «Он не создал для фарсов: в них жаль смотреть на него, как на прекрасного арабского коня, впряженного в тяжелую фуру».

Уже современники ясно чувствовали, что Мартынов при неустойчивой своей импровизации и богатой мимике комика, в интерпретацию водевиля вносит благородную простоту, грацию, чувство и поднимает водевиле на уровень подлинного искусства. Это было возвышение жанра, его художественное преодоление. Мартынов становится творцом лирического и психологического водевиля, — «настроенный» и полутонув в водевиле, — нового жанра на пути к реализму Островского, — водевиле уже не французского, а русского, национального, при всех его тематических заимствованиях. Через чисто комические положения водевиля вдруг открывалось лицо человека, смех обрывался на полустоне, на знаменитой мартыновской слезе... Был ли он, действительно, водевильным актером, этот «гений русской комедии», как назвал его Тургенев? Комик, но особого покроя, — грустный комик со «смехом, вызванным слезами» (В. Курочкин), — гоголевским смехом — комик «поневоле», русский комик.

И вот фантазматогория в водевиле — в русском водевиле, с русским актером; в какой-то «Домашней язве», играя одинокого томящегося — дядюш-

ку, не выпускающего из рта трубки, — он вдруг встречает дочь... «Публика по привычке стала смеяться, но в голосе у старика дрожали слезы: И вдруг в театре хохот смолк... многие держали у глаз платочки... Мой сосед заливался слезами...» — вспоминает современник.

3.

Новый репертуар Островского раскрыл впервые все возможности Мартынова как драматического национального актера. Это было утверждение и русского национального репертуара. На банкете, данном русской литературой актеру русскому Мартынову незадолго до его смерти, много говорилось об этом. На адресе, поднесенном артисту, были подписи Л. Толстого, Писемского, Салтыкова-Щедрина, Добролюбова, Чернышевского; на чествовании присутствовали Тургенев, Гончаров, Островский, Григорович, Некрасов, Дружинин — подлинно вся литература, никогда ни до, ни после так не чествовавшая человека сцены.

Свободную семью людей свободных Мартынов вокруг себя в тот день соединил...

Дружинин говорил о нем, как о «мужественном борце за честь русского искусства». Островский говорил о том, что Мартынов «отстаивает самостоятельность русской сцены», воплощает «живые, целиком взятые из жизни типы и положения чисто русские», создает «родной репертуар». Скромный, застенчивый русский актер долго потом дома «рыдал», почувствовав признание, — это был итог делу Мартынова на русской сцене.

Мартынов первый дал ту интерпретацию Островскому, тот сценический комментарий к нему, который потом надолго был утерян в театре, — и после Добролюбова — в критической литературе. Он раскрыл Островского — в его великом качестве — творца художественных и социальных обобщений, образов и идей. От «характерности» бытовой правды и через нее он шел — и в серьезном репертуаре Островского, как и в

водевиле — к лирическому, задавленно-трагической правде чувств, переживаний, от фактов к психологии, к мечте писателя-гуманиста о человеке, — и вот почему его направление в искусстве нельзя отождествлять с направлением школы Садовского. Оба они во многом по-разному подходили и к задачам искусства, и к пониманию Островского.

Характерно, между прочим, что в ролях Островского, сыгранных Мартыновым за шесть лет, почти нет совпадений с Садовским. В такой коронной, делавшей эпоху для Садовского и Островского пьесе, как «Бедность не порок», Мартынов играл не главную роль Любима Торцова, а только один острый эпизод Коршунова. И в «Грозе» Садовский играл только Дикого, а Мартынов — Тихона.

Мартынов был не «характерный» актер, а драматический, поднимающийся до трагической силы. В Островском он поражал не столько «новизной бытовых приемов», сколько способностью углублять роль и обобщать ее, «обволакивать поэзией каждый образ», что и пленяло в этом артисте Островского, так влекло к его искусству, искусству психологического подтекста, полунамекнов, полутонув. В своей речи Островский поставил ему в заслугу «полную художественную правду». Речь шла именно о такой правде, а не натуралистической, и вот почему, называя его истинным предтечей русской психологической школы на сцене, конечно, совершенно неверно говорить о нем, (как это делает Э. Бескин), как предтече «грядущего натурализма». Мартынов охранял Островского от бытовизма. И вот почему Островский имел все основания писать после его смерти: «С Мартыновым я потерял все на петербургской сцене». На одной ли только петербургской?

4.

Одна общая тема, возникающая из самых недр русской жизни, роднит Мартынова со всей литературой этого периода, искусством, живописью — в лице гениального Федотова (их судьба и талант, и годы одни: 1815—1852 — Федотов, 1816—1860 Мар-

тынов). Тема забытого, задавленного, униженного, страдающего человека, — «плебейская», демократическая тема «маленького человека» — трагически вырастает в этом хрупком теле, надтреснутом глуховатом голосе актера — тема, пронесенная им через все свое творчество, через фарс, водевиле и драму. Эту тему «натуральной школы» пародировал в своем водевиле Каратыгин:

Мы по натуре прямые поборники
Гениев задних дворов.

Наши герои — бродяги да дворники,

Чернь петербургских углов.

Рождение нового героя в искусстве обозначала эта тема. И от нее — эта знаменитая «мартыновская нота» внутреннего отношения к образу — нота неожиданной слезы сквозь смех, — тонкого гоголевского, почти гротескового юмора.

Здесь, на начальном этапе, нет еще злой едкой сатиры, гнева и злости: ни городничий, ни Фамусов не удавались Мартынову (как, впрочем, и Садовскому: это были роли Щепкина). В мартыновской теме больше боли, жалобы и мрачности, тоски одиночества. Это тема Акакия Акакиевича, через Мартынова «примирившая» Гоголя (по его признанию) с русской сценой.

Вершины своей достигло выражение этой темы в образе Тихона из «Грозы» (1859 г.). Это не привычный «простак», купеческий сын, рвущийся из дому, чтобы загулять, попольноваться вволю. Он не смешил фортелями, как это делают все до сих пор в этой роли. Это был заданный человек, персонаж трагедии. Тема «маленького человека» углублялась в своем социальном содержании и вырастала в протест. В финале — в сцене рыдания Тихона над трупом Катерины — Мартынов достигал трагической высоты. «Маменька! Это вы ее погубили! Вы!.. Вы!..» Страстный крик вырывался и несся над всем залом, над всей страной. Человек вырастал в непосильной борьбе...

5.

К своей теме Мартынов удивительно подошел всем своим личным

образом и своей личной судьбой актера — плебея и разночинца.

Вечная нужда. Деньги, деньги!.. Большая семья... горькое и мрачное — невеселое пьянство. Нервный, скромный — этот любимец публики — застенчивый, чувствующий себя везде «маленьким человеком», с доброй душой и слабой волей. Тоска, одиночество, творческие муки. «Если бы я был одинок, — право, порешил бы с собой» (признание, сделанное им Панаевой). Гастроли по провинции... И чахотка. «Я теперь не лечиться еду, а деньги добывать»... И в Харькове — на богатой ярмарке — ранняя смерть в жалком номере гостиницы «Синоп» на руках у Островского — друга до могилы. Потом ползущие в Петербург мимо городов (целый месяц) дроги с его телом; провинциальные актеры у застав, встречающие его; в осеннем Петербурге невиданное множество людей — поклонников таланта. Публика везет колесницу, шествие тянется пять часов краду, толпы народа по улицам; конные жандармы. До этого никогда еще не хоронили так русского актера.

Ни один актер на протяжении истории русского театра не был так органически связан с русской литературой. Он, если хотите, и сам — невыдуманный, несочиненный, скорбный герой ее.

Социальная и художественная тема Мартынова не умирала на русской сцене. Замечательный и тоже скорбный путь Павла Васильева в 60-х годах на той же Александринской сцене; Давыдов в том же «Жените из долгового отделения», Расплюеве и в том же «Нахлебнике»; и позже Павел Орленев, — все это отблески мартыновской, русской драматической темы о человеке.

Мартыновская тема о человеке стала на русской сцене социальной и политической темой, и как Чернышевский окрестил новый период русской литературы «гоголевским», так и этот период русского театра можно с неменьшим правом назвать «мартыновским».

Д. ТАЛЬНИКОВ