

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.78.792.028

С. И. Цимбалова

От романтической маски к «натуральному» характеру: А. Е. Мартынов

На материале сценического творчества великого петербургского артиста А. Е. Мартынова рассматривается одна из самых сложных проблем истории русского драматического театра XIX в. – проблема его художественной эволюции. Исходя из того, что это был Театр Актера, автор предпринимает попытку исследовать предмет с помощью специфических театральных категорий – маски и амплуа актера.

Ключевые слова: театр, актер, роль, маска, амплуа, характер, водевиль, комический, драматизм, гротеск, романтизм, трагикомедия.

S. I. Tsymbalova

From a Romantic Mask to a "Natural" Character: A. E. Martynov

The problem of art evolution is the most complicated for a science about theatre. In the article this problem is considered on the material of the scenic creativity of great Petersburg actor A. Martynov. The Russian theatre of 1840-s was the Theatre of the Actor and consequently the author makes an attempt to investigate a subject with the help of specific theatrical categories – an actor's mask and "a dramatic type".

Keywords: a theatre, an actor, a role, a mask, a dramatic type, character, a vaudeville, comic, dramatic effect, grotesque, romanticism, tragicomedy.

Многократно изруган, как потомками, так и современниками, Фаддей Венедиктович Булгарин за то, что великого актера Александра Евстафьевича Мартынова «буффом» обозвал. «Мартынов – отлично хороший буффо, то есть комик, разыгрывающий не характерные, но смешные роли, карикатуры» [1]. Булгарину понятно, что Мартынов отлично хорош, его не устраивает именно «буффонный» способ сценического присутствия. Критик уверен: «Законный предмет для таланта – характеры; вне этого – нет комисма, а есть только карикатура и пошлая фарса, недостойная сцены XIX века» [2]. Столь же для него несомненно – характеры буффонным способом не играют, а лучшие артисты те, которые играют в роли именно ее характер. Подлинная буффонность – уже почти легенда. В книге 4 Репертуара русского театра за тот же 1840 год опубликованы воспоминания Р. М. Зотова, где засвидетельствовано: «Поколение нынешних зрителей не может составить себе идеи об амплуа Буфа. <...>. При появлении его на сцену театр гремел аплодисментами и криками браво! Он

еще ни слова не говорил, а все начинали смеяться. Ему стоило только посмотреть несколько времени на публику, чтоб все расхохотались» [3]. Не это ли первобытное актерское умение восхищало Белинского в раннем Мартынове? [4]. И, кажется, сам Мартынов от этой традиционной театральной «маски» отказываться не собирался или попросту не мог по своему актерскому типу.

Отдавая дань гению Мартынова, принято ограничиваться поздними «классическими» достижениями и затенять водевильные «начала» [5]. Но вне таких и именно таких корней феномен этого гения не разгадать, потому «начала» не стоит терять, а тем более от них отрекаться.

В 1843 г. Мартынов сыграл роль Карлуши в водевиле «Булочная» П. А. Каратыгина. Роль не главная, главную – обманутого отца – взял себе автор, а Мартынов – Карлуша вышел на сцену в рыжем всклокоченном парике, с лицом обсыпанным мукой и в огромном, несколько раз накрученном на него фартуке, который подчеркивал subtilность героя. Рыжий, с лицом обсыпанным мукой, распевал куплеты о несчастной люб-

ви, и они вдруг стали, выражаясь современным языком, хитами. Этот Карлуша был чудовищно сосредоточен на трагически неразрешимой проблеме: как, когда объясниться в любви, если работа булочного подмастерья заставляет ночью бодрствовать, а днем спать. И куплеты на самом деле становились романсами, а не комментариями и отвлечениями. Конечно, его было жалко. И, конечно, он был безумно смешон в своей сосредоточенной попытке уяснить проблему, для решения которой шансов не имел – не по распорядку жизни, а потому, что он такой: рыжий и обсыпанный, которому не пристала роль счастливого любовника.

Мартынов, наделив своего героя открыто шутковским рыжим и белым, не скрывал его комичности, но сам над ним не шутил, и герой его сохранял серьезность в нешуточной любовной проблеме. Оказалось, что «буфф» Мартынов не вовсе странным образом лишен комизма, как принято было считать [6], но комизм его какой-то иной. «Природа отказала Мартынову в одной из главных стихий комического таланта – в *веселости*. <... >. Характеры, выводимые Мартыновым, как бы они забавны ни были, всегда положительны, серьезны, иногда даже мрачны: в них всегда проглядывает какая-то задушевная мысль, что-то вроде страдания» [7]. Невеселый буфф – сочетание едва ли не гротескное, но такая характеристика навсегда останется с Мартыновым.

Комизм и серьезность, шутство, себя не скрывающее, но решающее проблему; проблема – жизненно важная, но решение ее в недоступной плоскости отношений. Открыто явленная клоунская маска не дистанцировалась от роли, отвоевывая свободное игровое пространство для демонстрации своей самодостаточности. Но маска как знак романтической традиции 1830-х и не исчезала. Она гротескно смыкалась с ролью. Контрапунктное соединение несоединимого может в итоге давать что угодно, но здесь позволено говорить о драматическом характере. Потому что именно сценический Карлуша – не врозь с актером – был невеселый «рыжий». Характер героя кроился как сложносоставная цельность нерядоположенных величин. И это рождало неожиданный драматизм в восприятии героя, не переставшего быть водевильным.

Зрительские слезы сквозь смех останутся фирменным знаком актера Мартынова до конца. Само понятие «драматизм» вне рамок жанрового определения впервые было применено, как пред-

ставляется, именно к Мартынову и именно в середине 1840-х гг. По крайней мере, А. А. Григорьев в театральном обзоре 1846 г. по поводу очередной водевильной роли (Морковкин, «Что имеем не храним, потерявши плачем» С. П. Соловьева) отметил «высокую степень» «драматического элемента» в соединении «у нашего замечательного артиста с чисто комическим» [8]. Нельзя не заметить, что содержательно это вовсе не объединяет Мартынова со Щепкиным, а напротив, в решающей мере разводит их. Щепкинскому «маленькому человеку», тоже рожденному в недрах водевиля, на исходе предыдущего десятилетия В. Г. Белинский нашел «свое» слово – «патетизм» [9]. Для критика следующего поколения это уже «толкующий комизм» [10] – актерский пафос отношения к собственному герою, выход за его собственные пределы, то есть неповольительное постороннее вторжение в характер.

Маленький герой Мартынова всегда оставался таковым в прямом смысле слова, без всяких кавычек – и на большее никогда не претендовал. Чего точно никогда не было у этого героя, так это большой души, несоразмерной его характеру. Но еще при этом он никогда не терял своей театральной родословной, от невысокой комедии идущей, – всегда комический, вне зависимости от уровня сюжета, всегда характерный, никакой характерности – водевильной, буффонной, фарсовой – не боящийся. В характере героя Мартынова с его неисчерпаемой характерностью всегда присутствовала базовая театральная маска «простака», или «старика», или «скупого», или «семейного деспота», а скорее, их сочетание. Достаточно посмотреть, какие роли писал И. Е. Чернышёв специально «на Мартынова», когда это уже определившийся Мартынов последнего своего периода. «Жених из долгового отделения» Ладыжкин (1858), несомненно, вел свою родословную от Карлуши. Маниакально жертвующий всем ради наживы Боярышников («Не в деньгах счастье», 1859) напоминал о первом собственно драматическом и особенно любимом Мартыновым персонаже – Луке Лукиче Дряжке из пьесы К. Д. Яфимовича «Кашей Бессмертный, или Пропавший перстень» 1846 г. (роль, исполнение которой Ап. Григорьев назвал «истинно-великим трагическим» [11]). «Отец семейства» Трубин-Разладин, разоривший и погубивший собственных детей, – последняя премьера Мартынова (январь 1860 г.), а его самая «репертуарная» роль – тоже домашний тиран, но водевильный: Мордашев («Аз и Ферт» П. С. Фёдорова, 1849 г.).

Попутно отметим еще одну особенность, «проявленную» в мартыновском герое литературным чернышевским alter ego – он всегда «про любовь»: несостоявшуюся, невозможную – не только потому, что, как всякий «маленький», судьбой обойден, но и потому, что в нем, в его характере инвариантна маска из «комического», а не драматически-любовного сюжета. Возможно, именно эта актерская особость – играть любовь со знаком «минус» – предельно усложняла и драматизировала характер героя Мартынова. Возможно, здесь кроется и разгадка мартыновского Тихона из «Грозы», который на петербургской премьере 1859 г., наверное, единственный раз за всю богатую постановочную историю пьесы стал главным героем спектакля. Степень характерности этого Тихона – и пьяного, и беспробудного, и отупевшего – экстремальна: глаза вроде бы необратимо заплыли белыми. Но отчаяние последнего крика над телом жены, меж тем, не казалось чужеродным, вызывало доверие настолько, что, по свидетельству многих современников, поднимало зал. Право, вполне достаточно привычных ссылок на гениальность. Да, гениальность, но не вообще, а – особого рода, чего не мог не учитывать А. Н. Островский, всегда, по собственному признанию, видевший за ролью конкретного исполнителя и к моменту создания «Грозы» имевший в Мартынове постоянного и любимого сотрудника.

В том же 1843 г., когда состоялась премьера водевиля «Булочная», Ф. Кони писал о работе Мартынова: «Когда перед вами лицо ... в котором вы видите не уродливость характера, а слабость человеческую, несчастное устройство природы, которое возбуждает в вас смех и в то же время заставляет жалеть об нем, – тогда вы можете смело сказать, эта роль создана истинным художником, в котором натура и искусство идут рука об руку» [12]. Очевидно, Мартынов не только в зените своего творчества, но уже в 1840-е гг. преимущественно на водевильном материале постоянно и без специальных «установок» создавал безупречно полноценные, богатые свойствами и строго объективные реалистические характеры. Однако, не менее (а может быть, и более) интересен генезис этого рода сценических созданий.

Водевиль и для современников нечто второсортное. После Карлуши не только Белинский, но и, особенно настойчиво, Ф. Кони уговаривали Мартынова «делом заняться», то есть приступить, наконец, к освоению комедийных вершин,

мировых – Мольера и Шекспира – и отечественных: Гоголя и Грибоедова.

Мартынов к призывам глух не остался и в том же 1843 г., когда создана роль Карлуши, сыграл Хлестакова, Жеронта («Скапиновы плутни»), Гарпагона («Скупой»), в следующем – Журдена («Мещанин во дворянстве»), а в 1851 г. – Осипа («Ревизор»). По мнению современников, мольеровских стариков «сыграл, но не создал» [13], и даже в самоигральном Осипе был ничуть не лучше Л. П. Фалеева [14], законного по своему амплу «слуги» исполнителя. Так или иначе, но ни одна из вышеперечисленных «классических» ролей в репертуаре Мартынова не осталась. И здесь не в чем и незачем его задним числом оправдывать.

«Неуспех Мартынова в “Ревизоре”, – предположил в 1910 г. Н. Н. Долгов, – далеко не является отдельным курьезом. <...>. В начале своей сценической карьеры артист с весьма сомнительным успехом сыграл Митрофанушку, а под конец ее разочаровал своих поклонников исполнением Фамусова и Расплюева. Как видим, перед нами целый цикл однородных ролей, неспособность воплотить которые можно объяснить лишь более общими причинами.

Пример Щепкина, который отвернулся от репертуара Островского, хотя был недостижимо прекрасен в ролях Городничего и Фамусова, ярко говорит о том, что понимание Гоголя и Грибоедова не служило порукой понимания драматургов последующей школы. Отчего не допустить обратной психологии у Мартынова – любви к более мягким сценическим формам и отчужденности от прежних законченно-выпуклых обрисовок типа?» [15]. «Законченно-выпуклые типы» Мольера, Грибоедова и Гоголя – с таким пониманием, по-видимому, согласилась бы и сегодняшняя наука. Но утверждение, что Мартынову были потребны более мягкие формы (Долгов, как известно, на этом основании даже объявил Мартынова предшественником импрессионизма) представляется спорным.

Почему Мартынов не нашел общего языка с Гарпагоном и гоголевскими героями – вопрос остается открытым и по-прежнему нуждается в объяснениях. Возможно, нелишним было бы вспомнить о водевильных корнях Мартынова. Отметим сразу: единственным или решающим такое объяснение стать не может – хотя бы потому, что те же корни были и у искусства Щепкина, который в гоголевских ролях добился подлинного художественного успеха и одновременно

Мольера удерживал на сцене московского театра даже тогда, когда все «классицистское» было отменено с романтической решительностью. Тем не менее, принципиальный схематизм водевиля рассчитывал именно на актерское наполнение и оставлял для этого свободное пространство, ставшее особо значимым уже для Н. О. Дюра – главного петербургского актера по водевильной части в романтические 1830-е – и оставшееся таковым для непохожего на него преемника. Другое дело, что для Дюра игровое пространство располагалось между ним-артистом как самостоятельной величиной и заведомо подчиненной ему ролью, а для Мартынова сама роль должна была иметь столь нежесткую структуру, чтобы позволить вложиться его актерской маске. При этом, однако, вне контрапунктного соединения с ролью драматический характер мартыновского героя не рождался. Бесконечно и индивидуально разнообразные маленькие люди Мартынова были внутренне противоречивыми, и не просто противоречивыми: в каждом из них актер предпочитал отыскивать внутренний контраст.

Большие классические роли, из мирового и русского репертуара, с которыми Мартынов встретился и равнодушно распрощался, были все комические. Водевильный недотепа замахнулся на классических простаков. Здесь же речь именно о жанровом сдвиге. Говоря о Дюре, не раз прокламировали его тягу к драме, однако эти познания ничем, в сущности, не подкреплены. Драматические роли полноценно «характерного» В. В. Самойлова – ровесника, коллеги и соперника (отставной театральный музыкант из одноименной пьесы К. Д. Яфимовича, которого Самойлов сыграл в 1846 г. вместо уехавшего на гастроль Мартынова, стал его первым драматическим героем) – факт неоспоримый, но факт этот связан со своеобразным равнодушием Самойлова к жанру. Работу, допустим, над образами Ивана Грозного или кардинала Ришелье артист вел годами, углубляя и совершенствуя портрет героя как бы независимо от жанра роли, пьесы и художественного направления, которому пьеса принадлежала. Целью неизменно, даже у исторического лица, оставался характер. Характер того рода, который вылепливал В. В. Самойлов, позволительно (конечно, в общих чертах) представить себе как некий «набор», а в лучших случаях и систему, составленную из множества характеристик, и в этом качестве этот характер, несомненно, должно счесть одним из высших достижений «натуральной школы».

Мартынов, как и Самойлов, вряд ли может быть понят, если не учитывать опыт русской театральной натуральной школы – он тоже, по слову Достоевского, «вышел из этой шинели». Но, если продолжить мысль Достоевского, именно вышел, не остался в ней. Может быть, поэтому ему гораздо труднее, стоит сказать – драматичнее, дался переход из водевиля в мелодраму, а из мелодрамы в комедию. Только в 1850-е гг. выяснилось, что особый «характер» мартыновского героя пригоден для разных жанров. Но чем дальше, тем яснее становилось, что близкая самойловской многожанровость Мартынова имела другой смысл, другое наполнение: «что-то вроде страдания», вероятно, было органично для мартыновского Рыжего.

В отличие от В. В. Самойлова, Мартынова нельзя отнести к разряду универсальных характерных актеров. В создаваемое им реалистическое амплуа, в свою «разновидность» актера – автора характеров он принес и другой, старый опыт. У него, по всей видимости, действительно была «какая-то задушевная мысль», сродни тому, что называют темой творчества. Типологическая «составляющая» его актерского амплуа хранила воспоминание о трагикомической маске.

Примечания

1 Булгарин, Ф. В. Панорамический взгляд на современное состояние театров в Санкт-Петербурге, характеристические очерки театральной публики, драматических артистов и писателей [Текст] / Фаддей Булгарин // Репертуар русского театра. – 1840. – Кн. 3. – С. 24.

2. Александринский театр [Текст] // Северная пчела. – 1838. – 11 мая (№ 105). – С. 417.

3. Зотов, Р. М. И мои воспоминания о театре. Ст. 1 [Текст] : материалы для истории русского театра / Р. М. Зотов // Репертуар русского театра. – 1840. – Кн. 4. – С. 7–8.

4. См., напр. : Белинский, В. Г. Александринский театр [Текст] / В. Белинский // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». – 1839. – 16 дек. (№ 24). – С. 473.

5. Обычно творчество Мартынова четко делят на два периода: 1835–1855 и 1855–1860. (См., напр.: Брянский, А. М. Александр Евстафьевич Мартынов. Жизнь и деятельность [Текст] / А. М. Брянский. – Л. [и др.] : Искусство, 1941. – С. 44).

6. «Этот молодой артист, по недостатку врожденного комизма, всегда прибегает к ложным декоративным средствам. Подкрасить лицо, обезобразить нос и губы, приделать брюхо или горб на спине значит, по его методе, быть комическим актером». (В. В. В. [Строев В. М.] Петербургский театр [Текст] / В. В. В.

[Строев В. М.] // Северная пчела. – 1837. – 10 апр. (№ 80). – С. 317).

7. Кони, Ф. А. Театральная летопись. Русский театр [Текст] / Ф. Кони // Репертуар и Пантеон. – 1848. – Кн. 2. – С. 42.

8. Григорьев, А. А. Театральная летопись. Александринский театр [Текст] / А. Григорьев // Репертуар и Пантеон. – 1846. – Кн. 9. – С. 62.

9. См., напр.: Белинский, В. Г. Александринский театр [Текст] / В. Белинский // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». – 1839. – 16 дек. (№ 24). – С. 477.

10. Григорьев, А. А. Летопись московского театра. Обзорение зимней поры (сезона) [Текст] / А. Григорьев // Москвитянин. – 1852. – № 8. – С. 156.

11. Григорьев, А. А. Театральная летопись [Текст] / А. Григорьев // Репертуар и Пантеон. – 1846. – Кн. 11. – С. 104.

12. Кони, Ф. А. Александринский театр [Текст] / Ф. Кони // Литературная газета. – 1843. – 7 нояб. (№ 44). – С. 789.

13. Межевич, В. С. Бенефис Мартынова [Текст] / В. Межевич // Репертуар и Пантеон. – 1844. – Кн. 1. – С. 40.

14. Вольф, А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года [Текст] : годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета / А. И. Вольф. – СПб. : [б. и.], 1877. – С. 152.

15. Долгов, Н. Н. Предшественник театра настроений [Текст] / Н. Н. Долгов // Ежегодник Императорских театров. – 1910. – Вып. 5. – С. 120–121.