



Тарелкин („Смерть Тарелкина“)

ческой системы, и той стилистической осью, вокруг которой долгие годы вращался ансамбль Александринского театра, была ось, укрепленная многолетней сценической практикой В. В. Самойлова. Творчество Самойлова представляло собою переработку французской системы игры, имея в своих приемах очень много общего с творчеством такого мастера парижской сцены, каким был Потье.

Эта система провозглашала своей основой виртуозность изображения типичных характерных черт персонажа, подчеркнутость (граничившую с утрировкой) выразительных средств, игру контрастами, игру „острыми углами“, острыми ракурсами роли. Самойлов в основном строил свои роли тем же способом, как строит свои образы трансформатор, т. е. путем группировки нескольких подчеркнутых типологических средств, объединенных одним доминирующим весьма выразительным лейтмотивом. Хлестаков в исполнении Чехова как раз восходил к этой традиции, которая никогда не умирала на русской сцене и вошла, между прочим, в качестве одного из основных элементов в творчество В. Н. Давыдова, в последние годы будучи представлена на Александринской сцене таким представителем типологически-жанрового комизма, каким был И. В. Лерский.

Горин-Горяинов является представителем иной линии, тоже французской в своих истоках, но прямо противоположной культивированию типологии и „трансформизма“ самойловского типа.

Эта линия во французской театральной терминологии конкретизируется в понятии актера-фантазиста (fantaisiste) и находит своих блестящих представителей в лице Саша Гитри и Макса Дэрли, а в кино—Линдера и Пренса.

Что такое „актер-фантазист“? Грубо говоря, это — „выдумщик“, актер, который нанизывает на свой сценический образ бесконечную вереницу „шутки, свойственных театру“, бесконечную вереницу „сценических каламбуров“, актер, который овладевает зрительным залом путем вовлечения его в самый процесс развертывания *деталей игры*, деталей своего сценического поведения.

Образ в этом случае строится совершенно иначе, чем у актера типологической школы. Основное значение в данном случае приобретает весь тот сценический „гарнир“, который как бы возбуждает аппетит зрителя перед восприятием основного рисунка образа.

Обычно „актер-фантазист“ пользуется единым, раз найденным образом, отлитым в точные формы внешней выразительности, имея либо один такой образ, либо два-три неотделимых от него производных облика, которые как бы перекрывают собою предлагаемую автором драматургическую наметку той или иной роли. Этот основной образ и воспроизводится на сцене, будучи дополняем в каждом отдельном случае рядом „аттракционов“, приобретающих известную театральную самоценность. „Аттракционы“ эти всегда нанизываются на основную ситуацию, на основные элементы игры и в течение спектакля создают сложный, мозаичный набор мимических дополнений к тексту, неожиданных интонаций, игры с предметами, выразительных пауз и т. д.

Характерной особенностью ввода этих элементов в развитие роли является их мнимая неожиданность для самого актера, та неожиданность, которая создает впечатление импровизации и которая на актерском языке получила название „фортеля“.

„Актер-фантазист“ играет всегда в двух планах. Горин-Горяинов, в частности, всегда имеет перед собой четкий контур образа, который он вырабатывает путем

наблюдения над действительностью, путем отбора действительности основных, обобщенных черт того и другого персонажа. Но этот контур образа опирается на последовательно вводимые „аттракционы“, перекается ими, насыщается ими по принципам неожиданного контраста, автоматизации реплик и движений и т. д.

■

Чему же служит эта филигранная актерская техника?

Вспомним список ролей Горин-Горяинова, список большой и разнообразный.

Может, быть многим покажется странным, что первые сценические успехи Горин-Горяинова были завоеваны в роли Армана в „Даме с камелиями“ Дюма. Однако линия любовника ее не вошла в его основное амплуа, хотя отблески ее, перенесенные в пародийный план, мы можем встретить на позднейшем сценическом пути (напр., виконт Горинг в „Идеальном муже“).

Большой отпечаток на последующие сценические создания Горин-Горяинова наложила сыгранная им труппе Яворской роль лакея в „Графине Юлии“ Стриндберга,—роль, насыщенная мотивами смердяковщины, полная элементов цинизма, лакейской угодливости и лакейского нахальства.

Мы знаем Горин-Горяинова как блестящего исполнителя ролей фатов, салонных остроумцев, простаков с хитрецей, мы знаем его и как актера легкой комедии. Отправляясь от своего опыта в этих областях, Горин-Горяинов подходит к ряду ролей классического репертуара. Так, играя Расплюева в „Свадьбе Кречинского“, он возводит традиционные приемы воде-

вилы в новое качество, вводит технику фарса в мольеровский спектакль („Проделки Скапена“), в мольеровском же спектакле находит пути для использования выразительных приемов эстрадного комика и клоуна (Сганарель в „Дон Жуане“) и т. д.

Рядом с этим идет серия „публицистических“ ролей, начиная от иронически-обличительного образа Фигаро и кончая фигурой социал-фашиста Зольдтке в „Суде“ Киршона. Здесь памятен образ Болинброка в „Стакане воды“, трактованный не в традиционном плане светского остроумия, а в плане памфлета. Памятен образ адвоката в переделке комедии Сарду

„Коммивояжер свободы“ — образ политического приспособленца, вырванного под благодатной сенью парламентских комбинаций, торговли депутатскими полномочиями и т. д.

И наконец основное, едва ли не самое ценное и интересное в творчестве Горин-Горяинова — то, что в нем редко или почти никогда не отмечала критика: серия ролей, раскрывающих лицо мещанской пошлости, лицо обывательщины и мелкобуржуазной ограниченности. Это — глубокое проникновение в существо психологического „безличия“ обывателя-мещанина, это — большое умение дать этому безличию адекватное сценическое выражение. Это то, что лежит в основе образа Хлестакова, то, что красной нитью про-



Фамусов („Горе от ума“)



Расплюев („Свадьба Кречинского“)