

500



Илларион Николаевич Певцов

ПЕВЦОВ

П. МАРКОВ

Илларион Николаевич Певцов появился в Москве в военные годы. На сцене Драматического театра шла мелодрама Урванцева *Вера Мирцева (Уголовное дело)*. Этот театр, возникший в противовес коршевскому и незлобинскому, носил на себе черты мещанского модерна, пришедшего на смену коршевской обывательщине и незлобинскому провинциализму. Сосредоточив у себя ряд крупнейших актеров, Драматический театр редко прибегал к классике и заинтриговывал зрителя новизной психологических проблем и неожиданностью интриги в современных пьесах. Его репертуар состоял из Андреева и Ан. Каменского, Алексея Толстого и Ивана Новикова, Чирикова и Винниченко, Урванцева и Вознесенского. Это было беспринципное соединение разнообразных авторов различного калибра и дарования, неизбежно интригующее зрителя выигранностью сценических положений и ролей.

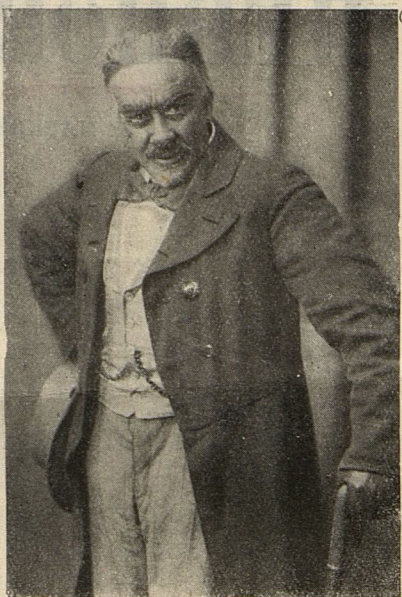
Вера Мирцева была, может быть, наиболее показательной пьесой того времени и того репертуара. Обычная мелодрама о женщине, убившей своего любовника и скрывающей это убийство от окружающих, была густо насыщена мнимой глубокой психологией, но в основе оставалась хорошо построенной мелодрамой с занимательной интригой, заставляющей насторожиться зрителя и следить за ней с непотухающим вниманием.

И Полевицкая, с восторгом игравшая эффектную Веру Мирцеву, с черными, как смоль, волосами, в таком же черном платье с алой розой у глубокого выреза, и вся постановка пьесы, передававшая предреволюционный модерн буржуазной квартиры, и обязательный свет камина, озарявший полутьму и закутанную в цветной платок Веру Мирцеву, — все это было связано воедино с мелодраматическим вкусом зрителя и дешевой театральностью режиссуры.

Среди этого окружения появление Певцова было необычайно. Первый спектакль *Веры Мирцевой* сделал его имя широко известным. Он явно не вменялся в рамки задуманного автором и поставленного режиссером Шмидтом представления. В спектакль, насыщенный театральными чувствами и театральным шаблоном, Певцов неожиданно принес большую, не театральную, а человеческую правду. Он играл друга убитого, некоего Побяржина, догадывающегося об имени убийцы и тайно следящего за Мирцевой. Он не был героем, этот Побяржин Певцова. Разящая жалость жила во всей его фигуре. Певцов отнюдь не оправдывал маленького и забитого человека с дрожащими руками, в измызганном костюме, с растерянно подозрительным взглядом, но передавал с большой точностью всю сложность образа, которой вероятно не подозревал автор. В Побяржине Певцова было какое-то недоумевающее начало, испуг перед жизнью, страх перед ней. Шаблонную фигуру мелодрамы Певцов переводил в конкретный и жуткий жизненный образ. Побяржин знал об убийстве и боялся этого знания. Он хотел рассказать о нем и побеждал в себе это хотение.

С самого начала стало ясно, что Певцов особенный актер, не совпадающий ни с общим стилем театра Суходольского, ни с тем репертуаром, который в этом театре господствовал. После *Веры Мирцевой* говорили не о достоинствах и недостатках пьесы, а даже не об исполнительнице главной роли, уже ставшей к этому времени одной из любимиц буржуазной Москвы, а о доньне неизвестном и поразительном актере Певцове.

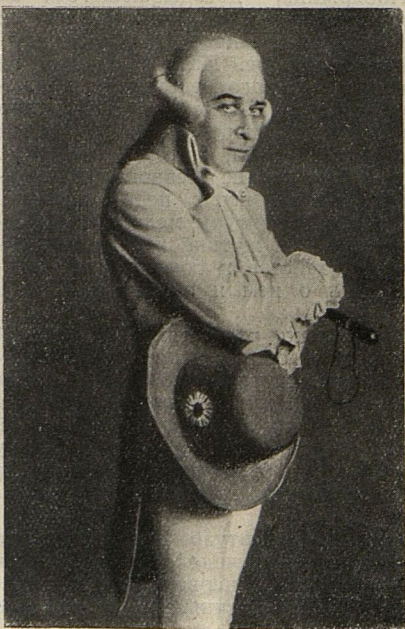
Певцов быстро вошел в репертуар Драматического театра. Он играл много и непоследовательно. Но ни одна из ролей не равнялась с первоначальным впечатлением, произведенным Побяржиным; в то же вре-



Н. Лесков „Рас-
точитель“, МХТ 2.
И. Н. Певцов
в роли Князева



Д. Мережков-
ский „Павел пер-
вый“, И. Н. Пев-
цов в роли Павла



Ф. Раскольни-
ков „Робеспьер“,
И. Н. Певцов
в роли Робеспьера

мья какой бы образ Певцов ни играл — была ли это *Нечистая сила* Толстого, *Горсть пепла* Новикова или *Грех да беда* Островского, актер всегда оставлял то же беспокойное и тревожащее впечатление. Эта особенность и своеобразие шли и от его немногочисленной фигуры, и от резких и выразительных черт лица, и от манеры говорить, связанной с заиканием Певцова в жизни, и от особого ритма его речи, и от глуховатого и дразнящего тембра его голоса, и от особых, свойственных только ему внезапностей и акцентов движения, которое он порой как бы неожиданно задерживал. У него был своеобразный график своих мизансцен и своих жестов. Он был всегда очень точен и конкретен, — может быть, это было связано с тем, что ему с таким трудом пришлось преодолеть заикание на сцене. Эта напористость находила выражение во внешнем рисунке ролей, в слове, в жесте, в движении.

Беспокойное ощущение от его игры связывалось и с тем, что Певцов всегда играл «затаенные» образы, не разгадывая их до конца перед зрителем. Он подпускал зрителя только до определенных границ внутренней психологии образа, а потом останавливал его, запрещая касаться тех внутренних элементов, которые он скрывал от зрителя. Театр имел дело с актером исключительной техники, выпуклости, яркости и в то же время с актером богатого внутреннего мира, который он вовсе не собирался расточительно раскрывать перед зрительным залом и расшвыривать его внутреннее содержание направо и налево. Певцов раскрывался зрителю только постепенно, в биографии всех своих сценических ролей.

Лишь *Тот, кто получает пощечины* Андреева — роль, сделанная с предельным сценическим мастерством — приблизила зрителя к некоторой разгадке Певцова. Этой разгадкой была невмещаемость людей, которых играл Певцов, в обыденную жизнь. Они не помещались в будни тех дней и они не сливались с теми, кто их окружает. Герои Певцова ходили в публичном одиночестве. Они не верили в жизнь, в особенности в окружающую их ежедневную будничную жизнь.

Певцов не любил чистюлек на сцене и не любил играть так называемые светлые образы. Он не любил их играть потому, что, видимо, не принимал общепринятой морали, тем более той ходячей или мнимой парадоксальной морали, которая проводилась со сцены и утверждалась в жизни. Он был очень чуток к внутренней лжи и не любил приукрашивать образы и жизнь. Оттого его Архип — благословляющий и мудрый слепец из пьесы Островского — был безжизнен и сух. Певцов как будто растерялся от встречи с этой внутренне ему чуждой ролью — так далеко была его философия от всепримиряющей морали Архипа. Зритель гораздо больше любил «отрицательные» типы Певцова, чем «положительные». В «отрицательных» была правда жизни, в «положительных» — равнодушие и покорность, по существу противоречащие всему мирозерцанию Певцова. Он хранил глубоко внутри свою веру в подлинную жизнь, которой он не видел вокруг себя. *Тот, кто получает пощечины* раскрыл в Певцове элементы горячего пафоса, скрытые в предшествующих ролях. В своем неверии, в своем отрицании Певцов сохранил внутренний огонь, который и прорвался при исполнении романтической мелодрамы Андреева. Да, он был горяч, страстен, субъективен в своем осуждении окружающего. Он не принимал его, потому что большие страсти разменивались на медные пяточки, потому что большая правда была подменена мелкими и фальшивыми правденками — и потому так часто основными сценическими красками Певцова были насмешка, язвительность, ирония, злоба. Он категорически отвергал всем своим творчеством буржуазную мораль и предпочитал жить в вольном одиночестве и анархическом индивидуализме. Особенно помогла Певцову в *Тоте* атмосфера неизвестности и загадочности, окружавшая его по пьесе. Она как бы отражала его «я» от докучливого внимания окружающих.

Было явное и поражающее противоречие в том, что Певцов, так заботливо не подпуская к самому себе, в то же время выбрал профессию, которая по существу требовала наибольшего обнажения себя перед зрителем. И от всей игры Певцова оставалось ощущение того, что он дразнит зрителя, что он вот-вот до конца перед ним раскроется, но в самый решительный момент Певцов снова закрывал ход к своему внутреннему миру, неожиданно оборачиваясь к зрителю иронической гримасой.

Певцов как бы играл в прятки со зрителем. Он обнаруживался на миг, чтобы потом спрятаться. Он явно не доверял зрителю. Вряд ли даже он был доволен его обществом. Тот был — не внешне, конечно, а внутренне — биографичен для Певцова. В этой пьесе он мог свободно высказать зрителю (образ Тота был для этого достаточно загадочен) то, что в других пьесах он говорил обиняком и иносказательно.

В *Тоте* произошло совпадение Певцова с образом. Это было отрицание всех внешних ценностей при признании внутренних ценностей, ясных для Певцова, но отнюдь не явственных для окружающих.

Он свободно пользовался приемами «остранения» образа. Играя комедию (*Нищая сила*) или чувствительную мелодраму (*Роман*), он одаривал своих героев неожиданным для них богатством горькой философии. Как умен и гол был авантюрист из *Нищей силы*! Какую сложную борьбу пуританизма и обнаженной чувственности обнаруживал Певцов в скучном Армстронге из *Романа*! Он рисовал столкновение двух начал: сухого, рационалистического, доведенного до предела аскетизма и такой же доведенной до предела, до сумасшествия страсти — и рядом с этим образом каким безжизненным и скучным был Армстронг в прологе и эпилоге пьесы. Певцов «остранил» своего Тота и уничтожил его. Певцов был широко художником. В этой жестокости был его сумрачный восторг и за нею скрывалась глубоко запрятанная вера в жизнь «вообще». Он как будто был оскорблен «реальной» жизнью.

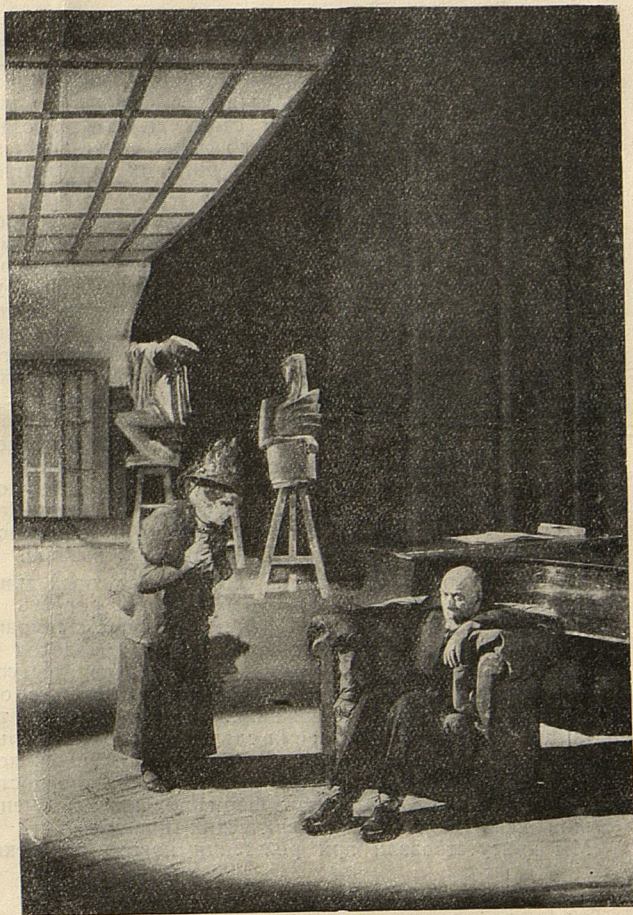
Все эти черты достигли полного завершения при исполнении им роли Павла I. Он как бы с восторгом оправдывал героя пьесы Мережковского; в том, как Певцов раскрывал Павла, как он разбирался во внутренних противоречиях образа, заключался вызов зрительному залу, который не мог противостоять мастерству, блеску и глубине игры Певцова.

В Павле его интересовала не патология. Сумасшествие было только краской для Певцова. Темой Павла была основная тема Певцова — одиночество. В Павле она достигла наивысшего напряжения. Певцов натянул здесь все струны своего дарования. «Обаяние уродливости», которым он так часто дразнил и завлекал зрителя, было показано со всей глубиной мировоззрения и со всем блеском актерской техники. Певцов понял свою власть над зрительным залом и наслаждался ею.

Так он открылся как актер, отвергающий буржуазную мораль, как актер, во имя этого любящий и оправдывающий «уродливое», как актер, разрушающий бытовые нормы и сценические шаблоны. Весь пафос его жизни и его творчества шел наперекор и наперез симпатиям зрительного зала.

Как актер он глубоко ушел в себя. Он строго охранял свой мир, и чем больше он не допускал к себе зрителя, тем больше зритель им интересовался. Во всех ролях он сохранял затаянность тяжелой думы и готовность к неожиданному и тяжелому прыжку. Даже когда он играл комедию, он веселился не весело. Юмор Певцова переходил в сарказм, он не скрывал своего полуиронического, полунунивающего отношения к окружающему миру. Он с радостью отыскивал в роли черты, которые беспокоили зрителя и служили вызовом зрительному залу. Он никогда не играл людей недумующих. Его интересовали извивы и изгибы человеческой мысли. Он был актером-индивидуалистом, и, может быть, никто другой не мог с такой предельной остротой передать одиночество человека в буржуазном мире, как Певцов. Его исполнение было псвествью о мыслящих одиночках, не согласных с окружающим, но не видящих для себя другого выхода, кроме язвительного осуждения и разочарованности в глубоких чувствах.

Революция была особенно важна для художника такого типа, каким был Певцов. Первоначально думалось, что у него нехватит сил и что он будет сломлен новизной отношений, которые принес в мир Октябрь. И действительно, Певцов переживал первые годы революции творчески мучительно. Образ мыслящего одиночки уже не мог оставаться доминирующим в его творчестве. Наступила полоса, когда Певцова потянуло к исполнению трагических ролей. Первые семь лет после революции, вплоть до поступления Певцова в б. Александринский театр — это полоса колебаний и скитаний. Певцов играет в Показательном театре, в Художественном, в Художественном II, в театре МОСПС, организует свой коллектив и нигде не



А. А. Финогенов „Страх“. Ленинградский государственный академический театр драмы. И. Н. Певцов в роли профессора Бородина и арт. Есипович в роли Амалии Карловны

находит творческого выхода. Во всех театрах, в которых он играл за это время, он был лишь случайным гостем, не сливаясь с коллективом и бросая его ради тех новых задач, которые сам себе ставил. Он видел для себя выход преимущественно в трагических ролях. Он сыграл короля Лира и Шейлока. Казалось, что «индивидуализм», которому было посвящено его творчество, он сумеет поднять до трагической высоты. Попытка Певцова была неудачна, хотя зритель присутствовал при катастрофе больших замыслов, при почетных провалах, а не дешевых успехах. И Лир, и Шейлок были наполнены не трагической силой, а удручающими поисками большой и неизвестной правды. Как будто Певцов потерял уверенность в собственном знании, которая составляла ранее его опору. Его Лир и его Шейлок были полны сомнений и тревоги. Уже не ирония проникала эти образы. Мысль Певцова становилась в них обостреннее и беспokoйнее. Он как бы бросался от одного вывода к другому, и образы Шекспира в его исполнении были насыщены поисками истицы, которой Певцов сам в себе еще не находил.

И в *Лире*, и в *Шейлоке* продолжала жить та же тема «одиночества», как ее видел ранее Певцов. Но какая-то трещина расколола твердость былого утверждения «одиночества» как принципа жизни. Уединение не спасало героев Певцова. Лир и Шейлок неожиданно снизились в масштабах. Певцов увидел в них растерянных перед жизнью стариков. Он прочел в них тревогу, ту тревогу, которая насытила все его роли эпохи гражданской войны, — зритель увидел ее и в бунтующем Савве Леониде Андреева, и в Тарелкине Сухово-Кобылина, и в герое *Собачьего вальса* Андреева, сыгранного в Показательном театре. Певцов не мог спрятаться от окружающего мира в индивидуализме и одиночестве. Он судорожно метался, уже заранее готовый отречься от мучительных тем своего прежнего творчества и еще не верящий в возможность этого освобождения.

см. 4/05

222

После трагических ролей возвращение его к былому репертуару (роль Фридрихсена в *У жизни в лапах*) не поднималось до прежнего совершенного уровня исполнения. Загадочность уже была для Певцова не интересна. Он уже не защищал своих мыслящих одинок, он уже не защищал ревниво своих опустившихся, искривленных людей, он потерял ритм их исполнения. Он их увидел по-новому и окончательно отверг.

Певцов всегда был беспощадным, жестоким и требовательным к себе художником. Вероятно поэтому его стремительные поиски самого себя за этот период были более явственны зрителю, чем у какого-либо другого актера. Этот затаенный художник неожиданно обнаружил перед зрителем свою тоску. Он уже не боялся признаться зрителю в той тревоге, которая его охватила. Он сбросил забрало, которым ранее охранял себя от докучливых взоров. Он искал помощи, в то время как раньше он ее отвергал и презирал. Но он был упорен. Он был упорен и тогда, когда, преодолевая свои физические недостатки, он воспитывал в себе совершенного технического актера, он был упорен, когда создавал свои замечательные образы Поляржана, Тота и Павла, он был упорен в своих поисках, хотя не мог сразу найти для себя выхода.

Новой глубокой простотой повеяло от последних созданий Певцова. В его игру пришли та радость и тот оптимизм, которые были ранее так чужды сумрачному огню и пафосу его творчества. Он преодолел и убил свои собственные штампы — завоевание, доступное немногим художникам и свидетельствующее об огромном внутреннем содержании. Он убил именно те штампы, которые в свое время сделали его очень большим актером. Он отказался от всех тех оттенков, которые придавали неизведанную прелесть и загадочность его исполнению. Кованность форм пришла на смену былой капризной смене сценических приемов.

Мы присутствовали при рождении нового человека.



И. Н. Певцов в своей последней роли на театре — консула Берника в *„Столпах общества“* Г. Ибсена (Государственный Академический театр драмы, 1934 год)



И. Н. Певцов в своей последней роли в кино — полковника Бороздина в *„Чапаеве“* бр. Васильевых (1934 год)

Певцов увидел мир ясно, открыто и глубоко. Он весь отдался этому новому чувствованию. Он увидел — до боли ясно — зрительный зал, с которым уже не надо было бороться, а которому можно было отдаться во власть; он увидел простые слезы и хороший смех. Ранняя автобиографическая роль Тота сменилась заключительной автобиографической ролью Бородина. Певцов отвел на второй план «остроту мысли» и «поиски проблем» в Бородине — он смотрел в эмоциональную сущность образа. «Потеря одиночества» — стала темой роли, темой последних лет творчества Певцова. Он не боялся быть сентиментальным, он не боялся признаваться в своих чувствах и мыслях, он был художником гораздо более молодым, чем в свои московские годы. Он стал мягче, его взгляд стал добрее, пафос его игры стал пафосом любви, пафосом любви к друзьям, сохранив всю ненависть к прошлому. Певцов полюбил страну, СССР, окружающую жизнь, так непохожую на ту, которую он ранее не принимал. Кризис кончился счастливо — Певцов стал свободным и широким художником.

Если еще в *Робеспьер* Певцов сохранил мучительность, которая была в Поляржине, то в *Ярости*, несмотря на весь бледный и по существу не заслуживающий внимания авторский материал, Певцов подошел к большой и обобщающей философской мысли и глубокой человечности, которые тесно связали его с зрительным залом. Высокая радость творчества и светлая мысль начинают проникать в творчество Певцова. Чем дальше, тем глубже он работает. Смерть прервала его жизнь как раз тогда, когда он стоял на пороге творчества, которое готово было сделать его окончательно близким, понятным и дорогим сотням тысяч зрителей.

Певцов. В. Марков