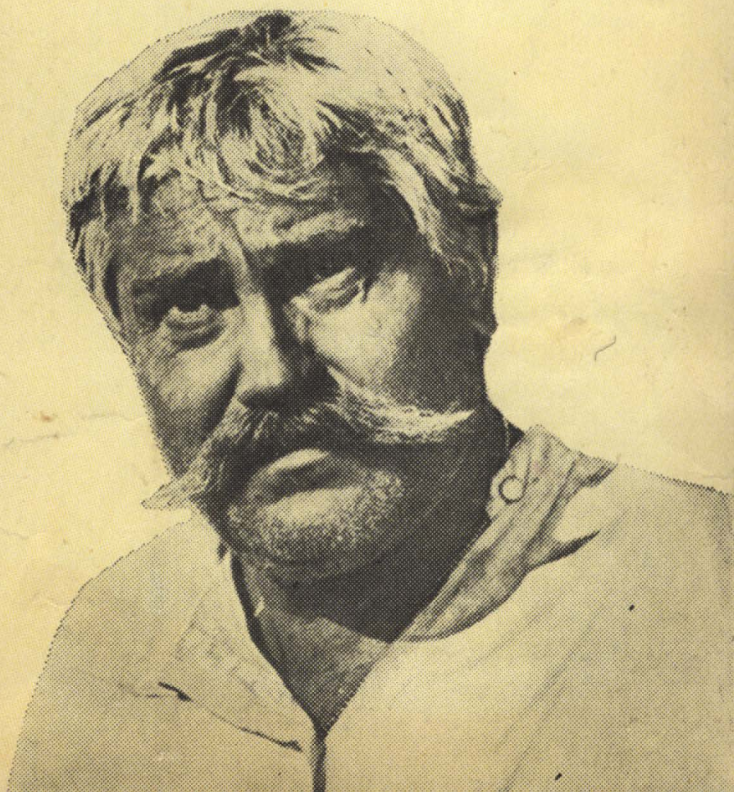


*Мастера советского театра и кино*

# Павел Луспекаев



Павел Луспекаев

*Мастера советского театра и кино*

**Павел  
Луспекаев**



Ленинградский  
государственный  
институт  
театра,  
музыки  
и кинематографии

*Мастера советского театра и кино*

# Павел Луспекаев

*Воспоминания об актере*

**«Искусство»  
Ленинградское  
отделение  
1977**



792С  
Л86



Редактор-составитель Т. В. Ланина  
Художник серии В. Е. Валериус

Л  $\frac{80105-075}{025(01)-77}$  238-77

© «Искусство», 1977 г.

## **О том, кому посвящена эта книга**

О Павле Луспекаеве еще при жизни слагались легенды. Он обладал удивительным талантом, могучим, буйным, самобытным, который не укладывался в рамки какой-либо определенной театральной системы, манеры, стиля. И в жизни он выбивался из обычных норм — так незаурядна была его личность, так щедра душа, так безогляден, неумен, даже неистов был он в своих человеческих проявлениях.

В облике его завораживал горячий взгляд. Он все подчинял себе, этот прямой, иногда исподлобья, упрямый взгляд, в нем чувствовалась мощь человека, сила. Она то затаивалась, то рвалась наружу, но всегда магически передавалась залу, невидимо и неслышимо околдовывала, она как бы управляла и гневом актера, и усмешкой его, и его особой, луспекаевской задумчивостью.

Басовитый, с чуть прослушивающейся хрипотцой, голос актера был наделен мягкой, покоряющей властью. Этот голос мог быть бархатно теплым и мог звучать с призывной мощью, когда революционный матрос Гайдай в «Гибели эскадры» перекрывал им всех митинговавших или когда в «Четвертом» солдат Бонар, захлебнувшийся в болотной жиже, с пулей в позвоночнике, в спекшихся от крови бинтах, исторгал проклятия страшной несправедливой войне.

Луспекаев обладал исключительной органичностью. В каждой роли пробуждался заново его импульсивный дар необыкновенной естественности. Казалось, что характеры, им созданные,— это он сам: судьбу своего героя он всякий раз проживал как свою собственную и с такой степенью самоотдачи, словно это была единственная выпавшая ему на долю судьба. Казалось, он не перевоплощался в роль, а роль осуществлялась в нем.

Правда существования, правда чувств была природой и внутренним пафосом его игры, утверждалась им решительно и непреложно. И этим его искусство смыкалось с особенностями духовной атмосферы шестидесятых годов, устремленных к правде жизни.

Он был наделен счастливым и редким даром потрясать — внезапным прорывом страсти, отчаянья, муки, неожиданной паузой, интонацией, движением. Секунда — и вас пронзало током чувство высокого напряжения, оно передавалось мгновенно, от сердца к сердцу. И возникало впечатление проносащегося вихря. Стремительность, ни на секунду не ослабевающая напряженность внутренней жизни создавали вокруг него особое силовое поле, властно притягивающее к себе и партнеров, и зрителей.

Могучие эмоциональные взрывы, способность жить на высочайшем пределе чувств, мощный темперамент сближали его с Николаем Симоновым. Но за чертами сходства сразу же обнаруживалось различие. Искусство Симонова было как бы приподнято над реальностью. Его герои не сопрягались с жизненной прозой, устремлялись прочь от нее. Существовая среди людей, в конкретных обстоятельствах, они жили сами по себе, отдельно, в своем высоком духовном мире.

Герои Луспекаева жили на земле, в конкретности данного бытия, с ним были крепко связаны, ему себя отдавали. Их мечты, идеалы были человечески понятными и настойчиво искали своего воплощения в реальности. Его искусство было насквозь земным, осязаемым, «предметным». Оно переливалось природными красками, знало простые вещи и грубые слова, оно гово-

рило сильными и резкими голосами, окриками, вскриками, мычаниями.

С юности Луспекаев был тяжело и, как оказалось впоследствии, неизлечимо болен, часто играл на сцене и снимался в кино, преодолевая физическую боль. Но его герои дышали органическим здоровьем, жили всей полнотой телесных и духовных сил,— как жил и сам Луспекаев, не желая подчиняться болезни, ей наперекор.

На сцене он сам и его герои существовали в тесном взаимодействии с окружающими. Постоянный и глубокий контакт с людьми был для Луспекаева необходимым условием творчества, как для его героев — необходимым условием счастья, настоящей, полноценной жизни.

За искусством актера угадывался немалый человеческий опыт. Так и было: Луганское ремесленное училище, война, партизанское движение на Украине, ранение в руку разрывной пулей, госпиталь. В Театральное училище имени М. С. Щепкина он пришел человеком, попробовавшим жизнь и на вкус, и на ощупь.

Уже тогда, в студенческие годы, дала о себе знать его человеческая и актерская незаурядность. Ее успели оценить в Тбилиси, куда артист попал после окончания училища, и в Киеве, где он проработал два года. Ее ощутили сразу же, на первой луспекаевской репетиции в Большом драматическом театре имени Горького, куда он пришел в 1959 году. В сильную, к тому времени уже прославленную труппу БДТ он вошел на равных и занял в ней свое, особое место.

Актер романтического склада, он, казалось, самой природой был создан для воплощения натур героических, цельных, крупных, способных на самопожертвование, на подвиг. И действительно великолепно играл такие роли — Гайдая в «Гибели эскадры», Галлена в «Не склонивших головы», Нагульнова в «Поднятой целине».

Этот ряд, продолженный потом в серии теле- и киноработ, завершился незабываемым Верещагиным в фильме «Белое солнце пустыни».

Но Луспекаеву поразительно удавались и иные натуры, по видимости сильные, энергичные, а по сути — перегоревшие душой, исчерпавшие себя. Он с огромным увлечением и очень точно передавал это «героически» вздыбленное умонастроение совсем не героических людей.

Открытие этого психологического типа произошло в Черкуне из горьковских «Варваров», которого Луспекаев сыграл в 1959 году так, как никто до него не играл.

Взъерошенный, в кителе инженера-путейца, взрывчатый или нагло-сонный с похмелья, Черкун — Луспекаев выглядел внушительно и весомо выкладывал свои суждения о жизни. Он откровенно плевал на мечтателей, как на трусов и лентяев. Ополчившийся на многих людей сразу, этот рыжеволосый инженер производил впечатление человека сильного, во всяком случае, претендовавшего на право сильного. У него были налитые, тяжелые интонации. Сразу бросалось в глаза — прожил трудовую жизнь. Сплевывая сквозь зубы слова, он давил ими людей.

Но вот приходило время решений, выбора. Черкуну нужно было сделать шаг, совершить поступок. И тут внезапно обнаруживалась его несостоятельность, человек «разламывался» на наших глазах: за романтическим обликом зияла страшная пустота.

Потом открывалась еще одна потайная дверца души Черкуна: оказывалось, он все о себе понимает и даже готов рассуждать о своей «социальной усталости». Нервно подергивая плечом, будто сбрасывая с себя бремя героя, он вдруг начинал исповедоваться, говорил искренне и растерянно. Он не хотел геройствовать. Таким и уходил из спектакля, обыкновенным, неожиданно мелким и растерянным.

Варварски уничтожив себя самого когда-то, свои живые чувства, чтобы соответствовать прогрессу и выглядеть героем, Черкун — Луспекаев вдруг обнаруживал: время предало его. Ради него он опустошил себя, а оно смяло его, выбросило вон.

Этот мотив был продолжен в иной вариации, как ни странно, в спектакле «Иркутская история», на материале хотя и

скромном, но внезапно дополнившем «варварскую» тему. Виктор Бойцов оказался у Луспекаева не страстной, необузданной натурой, как играли его в других театрах, слегка романтизируя, а беззастенчивым циником. Этаким хозяин положения, с живописно раскидистой, словно вечно отдыхающей, какой-то облокотившейся фигурой. Но при расслабленности всегда оставался настороже, внутренне угрожал кому-то с позиции некоего «гегемона». Черные глаза посверкивали диковато. Он легко и резко откидывал со своего колена голову Вальки-дешевки.

Луспекаев замечательно играл вальяжных, самодовольных людей. И в Викторе он сыграл такого преуспевающего по всем показателям парня, сытого, равнодушного и в итоге — бесчеловечного. Исправление его к концу пьесы как-то уже не имело для нас значения. Важен был психологический срез характера, данный артистом.

Но развенчание героя не было его конечной целью. И эти «испепеленные» люди, которых обнажал перед нами актер, заставляли нас испытывать щемящее чувство грусти, боли за человека. У Луспекаева было очень щедрое сердце и при решительной, чуть бесцеремонной повадке неожиданно внимательные, добрые глаза: он чутко всматривался в своих персонажей, старался их понять до конца, постигнуть причины их бед. Он не разоблачал — он играл человеческую драму. Этой драмой была для Луспекаева утрата нетленных нравственных ценностей: доброты, душевной чуткости, живого чувства, способности услышать и понять другого человека.

Идея душевного и духовного единения, братства была ему особенно дорога, так или иначе заявляла о себе почти во всех его ролях. Наиболее полное и открытое выражение она нашла в спектакле «Не склонившие головы».

Негр Галлен, скованный одной цепью с другим беглецом — белым Джексонном, нес у Луспекаева такую воинственную, великую доброту и доверие к людям, даже к белым, причинившим ему столько зла, что перерождение Джексона к финалу спектакля становилось для нас естественным, непреложным итогом драматической истории побега двух заключенных.

Путь к этому итогу был отчаянно труден не только для Джексона, но прежде всего — для Галлена. Тему верности героя своим нравственным убеждениям Луспекаев играл с огромной силой драматизма. В конце спектакля беглецы оказывались у железнодорожной насыпи, у них оставалась единственная надежда спастись от преследователей — вскочить в проходящий поезд. Последняя возможность! И в Галлене пробуждалась в эту минуту разъяренная, неудержимая жажда свободы. Но с ним рядом был обессиленный, не способный двигаться Джексон. И душа Галлена рвалась, разрывалась, исходила отчаянием. Он взбирался на насыпь и хлопал от нетерпения ладонями, пытаясь диким, безумным криком поднять раненого Джексона на ноги. Тот старался встать и не мог. Галлен снова бежал к поезду и снова возвращался к другу, сбегая с воплями по насыпи. Поезд пронесся мимо. Поздно. Галлен затихал, заново обретая себя. Он опускался рядом с Джексоном и задумчиво мычал над ним, как колыбельную, тоскливую негритянскую песню. Он был покоен. Его уже не страшили преследователи.

Прекрасным в своей цельности, в своей чистоте и вере был луспекаевский Нагульнов — одно из самых совершенных созданий актера. Как свято, как истово и трогательно был предан луспекаевский Макар идее мировой революции! С торжественной скорбностью вслушивался он в пение утренних петухов. Ворот гимнастерки был расстегнут, взгляд широко распахнут, удивлен. Пламенела красная подкладка ордена, как будто растекалась горячая кровь на груди.

Да нет, не петухов он слышал, то чудился ему смотр дивизий, братство красных бойцов. И вдруг... в этот высокий мир Нагульнова недостойно вторгался, почесываясь, Щукарь в своих свисающих шароварах, начинал что-то говорить. И тошно было ему, Макару, в этой обыденщине, в этих щукарских обстоятельствах. Горько вздыхал Нагульнов и задумчиво смотрел в зал: не понять вам тех ушедших дней, «кровя у вас заржавела».

Луспекаев видел Нагульнова в трагическом свете невозвратимости, улыбался его наивности, его пафосу, такому искрен-

нему. Но в прошлое, в синий махорочный дым отодвигал его с чувством обиды и грусти, сожалея об ушедшей с Макаром неистовости, горячности.

Многим казалось, что в психологические глубины своих героев Луспекаев проникает чисто стихийно, интуитивно. Это не так. Каждой его роли предшествовала страстная работа мысли: ему важно было понять всякое слово, всякое душевное движение персонажа. Каждой роли предшествовали многочисленные поиски и пробы на репетициях. Он работал подвижнически, яростно, добиваясь максимальной точности и правды. Он отлично ощущал и ценил форму, умел соразмерять индивидуальное — свою роль, с целым, общим — характером и замыслом всего спектакля, фильма. При всей импульсивности, его актерская природа не отталкивала, а чутко воспринимала режиссерский аналитизм.

Вкус Луспекаева к глубокой психологической разработке характера, его способность сделать зримой внутреннюю жизнь персонажа высветил крупным планом телевизионный экран.

Луспекаев открыл для себя телевидение и как избавление от беды: после ампутации ступней ног он полагал, что не может в полную силу работать в театре.

Телеэкран приблизил к нам лицо актера — мужественное, энергичное, нервное, изборозженное крупными складками. Оно становилось лицом горьковского Матвея Кожемякина, и в нем мы читали драматическую историю души, не нашедшей соразделенности.

Мы ощущали, как рождалась в этой душе надежда. В бессмысленной, равнодушной окуровской жизни молодой купец Кожемякин вдруг обнаруживал полоску света: он знакомился с женщиной — политической ссыльной — и ее мир занимал, манил его. Мы видели удивленный взгляд, словно он, Кожемякин, впервые замечал трясину, в которой жил.

Но тщетны были его попытки найти путь к другому столетию. Он всякий раз наталкивался на отверженность. И постепенно его ищущий взгляд затуманивался, душа сникала, мертвела, погружалась в сонную одурь. В переживаемой Кожемя-



киным драме непонимания, равнодушия и недоверия к человеку обнаруживала свою остроту и современность проблема человеческих контактов.

Комически перевернутая, эта тема неожиданно возникала и в Ноздреве из телефостановки «Мертвых душ», бесподобном луспекаевском Ноздреве. Тут был какой-то патетический комизм. Он, Ноздрев, жаждал дружбы со всеми, готов был полюбить каждого встречного и тут же обмануть его безо всякой злобы. Он плакал — отчего Чичиков подличает, хотя у него самого в кармане лежали стащенные с доски шашки. Но он забывал о них и плакал о Чичикове, таком подлеце!

Он был переполнен пленительной ликующей энергией, когда уговаривал Чичикова опрокинуть «рюмашечку», или восхититься усами штаб-ротмистра Поцелуева, или купить жеребца, или обменять бричку. И, обрушивая на Чичикова одно предложение за другим, он жаждал отклика, соучастия, ответного азарта и восторга. И как искренне, по-детски обижался, всего этого не находя!

Сокровенный луспекаевский герой, готовый заплатить жизнью за минуты душевного братства, поднялся во весь рост в фильме В. Мотыля «Белое солнце пустыни». Встреча с молодым красноармейцем Петькой, гибель внезапно обретенного друга пробуждали в бывшем царском таможеннике Верещатине такие силы, такую жажду живого дела, дотоле дремавшие, силы эти обретали такой размах, жизнь — такую полноту дыхания, что перед нами возникал образ могучего сказочного богатыря, которому все доступно, который сокрушит любое зло.

Фильм, принесший ему поистине всенародную известность, вышел на экраны в марте 1970 года, а 17 апреля жизнь Луспекаева оборвалась. Осталась незавершенной работа в телефильме «Вся королевская рать» по роману Уоррена, где он уже был великолепным Вилли Старком. Остались несыгранными ожидавшие его Отелло, Борис Годунов, чеховский доктор Астров, Емельян Пугачев...

Он многого не успел. И все же... — «Не везет мне в смерти, повезет в любви...» Оказалось, что Луспекаев спел эту песню

не только о Верещагине, но и о себе самом. Ему действительно повезло в любви. Значительность созданного им, его человеческая незаурядность не тускнеют с годами в памяти тех, кто его знал и видел, а ощущаются, пожалуй, еще острее. Свидетельство тому — и эта книга, написанная его товарищами по искусству, партнерами, друзьями.

Ю. Смирнов-Несвицкий

## Розалия Колесова

### СО СТУДЕНЧЕСКИХ ЛЕТ

Итак, год 1946-й. В Театральном училище имени М. С. Щепкина страдная пора вступительных экзаменов. Народ все молодой, задорный, боевой. И в переносном, и в прямом смысле, так как среди юношей много фронтовиков. Мне, студентке четвертого курса, доверена почетная обязанность быть техническим секретарем конкурсного экзамена. Третий тур конкурса в ту пору был очень труден. В старом Щепкинском зале за столом экзаменационной комиссии сидели Е. Д. Турчанинова, А. А. Яблочкина, В. Н. Пашенная, М. И. Царев, А. Д. Дикий, П. М. Садовский, Н. А. Анненков, В. Н. Аксенов, А. П. Грузинский, В. И. Цыганков, Л. И. Дейкун. Председательствовал народный артист СССР, профессор Константин Александрович Зубов, он же художественный руководитель набираемого курса. В мою обязанность входило вручать Константину Александровичу личное дело абитуриента, которого вызывали на сцену для прослушивания. Тот год был урожайным. В школу пришло много одаренных юношей и девушек: В. Абрамов, Б. Попов, И. Долин, А. Чубаров, А. Задачин, Ю. Колычев, Л. Семенова, И. Добржанская, Р. Савельева, П. Винник, В. Кудров, Л. Иванова. На экзамене Зубов

очень внимательно слушал абитуриента и в то же время подробно изучал его личное дело. Когда на сцене читал Павел Винник, Зубов спросил меня: «Вы прочли его биографию?» По молодости лет я недооценивала наши биографии, но, разумеется, после вопроса Константина Александровича биографию Винника прочла. И что же я узнала?! Этот юноша был приговорен фашистами к смертной казни. А перед нами стоял простой, очень застенчивый рыжий паренек.

Но вот называют фамилию: Луспекаев. На сцену вышел молодой человек с большими горящими черными глазами. Худой-худой, длинный-длинный. И начал читать. Это было удивительное зрелище. Читая басню, он жестами иллюстрировал каждое слово и изображал то действующее лицо, от имени которого читал. Показывал руками, как летают птицы, как звери шевелят ушами или вертят хвостом.

Потом он читал рассказ Довженко, сейчас уже не помню какой. В профессиональном смысле это было чтение абсолютно неграмотного человека (хотя Павел уже работал два года в театре), но... человека огромного дарования. Его темперамент захватывал, его обаяние завораживало. Но что это? — руки забинтованы. Константин Александрович спросил Луспекаева: «Что у вас с руками?» Луспекаев ответил: «Ожог». Но Зубов был человеком весьма опытным и, сразу определив «болезнь», сказал: «А ну-ка, молодой человек, развяжите-ка руки, все равно мы знаем, что это татуировка!» Потом Павлу было задано несколько вопросов, на которые он очень остроумно ответил и... был допущен к экзаменам по теоретическим дисциплинам.

На экзамене по литературе абитуриенты писали сочинения. Павел взял лист бумаги, написал два-три слова, долго сидел, а потом сдал экзаменатору чистый лист. Василий Семенович Сидорин сказал, что за чистый лист он не может поставить даже единицу. На

что К. А. Зубов бросил: «Изобретайте, что хотите. Я все равно его возьму!» Луспекаев был принят.

С первых дней появления на курсе он обратил на себя внимание непохожестью на других студентов. Он был интересен и неожидан во всех своих человеческих проявлениях.

В первое время ему было очень трудно. Луспекаев приехал из Донбасса, и его специфически южная речь казалась абсолютно неисправимой. Да и во многом другом он отставал от своих столичных сокурсников: не те манеры, недостатки общего образования. Но есть главное — большая, до одержимости, целеустремленность, темперамент и непосредственность. Он должен был стать артистом. И Луспекаев стал бороться за это право.

Началось с того, что бедняга отправился в косметический кабинет удалять с рук татуировку. Жаловался всем, как это мучительно. Однажды пришел на занятия с забинтованными руками.

Особенно тяжелым был для него урок танца, так как болезнь ног (в то время думали — тромбоз) мешала ему заниматься наравне со всеми. Педагог по танцу Елена Ивановна Звонарева, отличный специалист и в высшей степени интеллигентный человек, но несколько чопорный, ценя дарование Луспекаева и желая ему помочь, естественно, обращала на него особое внимание и делала ему больше замечаний, чем другим. Павел благодарно похлопывал ее по плечу: «Понимаю, мамаша», «спасибо, мамаша». Елену Ивановну эта фамильярность повергала в ужас.

На занятиях по вокалу ему тоже было нелегко. Он нервничал, никак не мог понять, чего от него хотят. Ведь он отлично играл на гитаре и пел, правда по-своему, так, как хотелось ему. Но зато на уроках по мастерству Павел был свободнее и способнее многих. И искренне удивлялся, когда у партнера что-то не

ладилось: «Ну, я не понимаю, как это у тебя не получается. Ты текст знаешь? Ну вот, возьми и скажи его просто!» Ему действительно было многое просто. Но это не значит, что все у него выходило одинаково хорошо: что-то было ближе, что-то дальше, что-то вернее, что-то интереснее. На первом курсе он сыграл почтальона в чеховской «Ведьме» и немца-полковника в отрывке из «Молодой гвардии» Фадеева и за обе работы получил пятерку. Второй курс, первое полугодие: Колесников в «Нашествии» Леонова. Снова «пятерка». В этой работе был выявлен его внутренний темперамент и внутренняя сила — при внешней сдержанности (что было трудно, так как эмоции его захлестывали).

«На дне» Горького — Васька Пепел. В этой роли Павел просто купался: материал, как говорится, лег на него. Пожалуй, эту работу Зубов ценил выше всех других.

Второе полугодие: «Молодая гвардия» Фадеева — Брюкнер. Эта роль не очень удалась. Тут была прямолинейность в показе врага. Павел никак не мог понять: зачем его надо очеловечивать, если он зверь? Во французском водевиле «Спичка между двух огней» Павел тоже был не очень интересен, и за это полугодие получил «четверку».

На третьем курсе началась подготовка к дипломным спектаклям. Павел работал над «Поздней любовью» Островского, где играл Николая. Роль шла трудно. Дмитриев и Зубов все время сдерживали его темперамент и требовали большего проникновения в характер.

«Враги» Горького — Греков. Работа была сделана просто великолепно!

«За тех, кто в море» Лавренева — Боровский. В этой роли Павлу не хватало мастерства перевоплощения и мешали руки. Ему пришлось немало поискать и поработать, чтобы наконец стать «морской косточкой».

В итоге за все эти работы — оценка «отлично».

Надо сказать, что все педагоги видели в нем одаренного человека и все помогали ему. Но особенно пестовал его Константин Александрович Зубов. Он любил его, как сына, и если бранил Луспекаева, что было частенько, то в голосе его слышались нотки доброты. А если хвалил, то тут был подтекст: «Не думай, что все хорошо, я хвалю за природные данные, а работы непочатый край».

На курсе его полюбили и прощали ему вспыльчивость, потому что знали его душевную доброту и щедрость.

В училище мы как-то быстро сдружились. Особенно дружны были Павел и мой муж — артист Малого театра Сергей Харченко. Наша дружба продолжалась всю жизнь. Она была ненавязчивой, но душевной и верной. Павлу всегда хотелось, чтобы мы работали вместе. В 1953 году он писал нам: «Родные, Аля, Сережа, Одесса — моя мечта — возьмите нас к себе...» Мы с радостью сделали бы это, если бы наш Театр Советской Армии не переводили в то время из солнечной Одессы в дождливый Львов, а здоровье у Павла уже тогда было плохое и львовский климат ему был категорически противопоказан. В 1957 году, когда он работал в Киеве, в Театре имени Леси Украинки, он переманивал нас к себе и устроил встречу с главным режиссером театра — народным артистом СССР М. Ф. Романовым. Мы понравились друг другу, и Михаил Федорович пригласил нас в труппу, но наш театр нас не отпустил. Потом у Павла был Ленинград, у нас — Москва. Так мы и не поработали вместе, но дружеские и творческие связи наши никогда не прерывались.

Павел был человеком азартным, азартным во всем, в жизни, в искусстве, в поступках, в отношениях. Он был человеком многогранным, как сама жизнь. В нем необыкновенно уживалось черное с белым, пороки с добродетелью, но главной чертой его человеческой и

творческой природы оставались щедрость и любовь к людям.

Вероятно, если бы не было рядом с Павлом такого любящего, нежного, преданного и всепрощающего сердца, каким обладала его жена, Инна Александровна Кириллова, выпускница того же Щепкинского училища, Павлу пришлось бы нелегко. Она поступила в училище в 1944 году, училась на курсе профессора В. И. Цыганкова. Внешне всегда подтянутая и чем-то похожая на гимназистку, она талантливо играла в водевиле Чехова «Медведь», в драме Лавренева «Разлом», в пьесе Островского «Последняя жертва». С большой силой проявилась ее натура в отношении к Павлу Борисовичу. А он был непрост, ох как непрост! И только большая любовь могла все прощать, только надежный товарищ мог подставить свое плечо «в минуту жизни трудную», только верный друг мог направить, поддержать и вовремя сказать правду, порой жестокую правду, которую не всякий мог сказать и, к сожалению, не всякий хотел сказать.

Павел Борисович Луспекаев не успел допеть своей песни до конца, и потому, наверное, каждую весну, входя в класс, садясь за стол, теперь уже в качестве экзаменатора, я тайно надеюсь, что откроется дверь и появится юноша с дарованием Павла Луспекаева. Подхватит его песнь и понесет ее дальше.



## Евгений Весник

### О ДРУГЕ

Отгремели пушки Великой Отечественной войны, в том числе и мои 152-миллиметровые пушки-гаубицы, с которыми прошел я дороги сначала Карельского фронта, а затем, в 1945 году, — 3-го Белорусского...

Расстался я с фронтовыми друзьями — а фронтовая дружба, выкованная в бескомпромиссных обстоятельствах суровой войны, самая крепкая, — вернулся в Театральное училище имени Щепкина при Малом театре и, конечно, страшно загрустил без этих дорогих моей душе боевых товарищей. До войны я окончил два курса и в 1946 году, в апреле, демобилизовавшись из армии, снова попал на второй курс. Трудно было сходиться с молодыми людьми, не нюхавшими пороха, не знавшими смертельной опасности. И вдруг — Павел Луспекаев. Студент, побывавший в партизанах, раненый. И сразу дружба. Родство душ, интересов и... мне так казалось, общность взглядов на жизнь, на искусство. Мы даже и вели себя в чем-то похоже.

Буйная фантазия, влюбленность в выбранную профессию, колоссальный темперамент, оригинальное видение ролей и, следовательно, жгучее желание нарушить банальность трактовки той или иной роли, доброта, резкость, уживавшаяся в характере с лирично-

стью,— все эти качества Павла импонировали мне, и мы сразу же стали хорошо понимать друг друга.

Он был человеком, который личностью своей, всем поведением заставлял тебя корректировать свои поступки, даже чувства. Бескомпромиссность. Любить — так любить! Ненавидеть — так ненавидеть! Работать — так до самозабвения! Драться — так по-настоящему! А уж если помочь — и если это действительно нужно, — так даже часы заложить в ломбард, но помочь! Может быть, он был неуравновешенным. Было от чего! Тяжелая хроническая болезнь — неизлечимое заболевание сосудов. Сердце не докачивает кровь до конечностей. Холодные руки и ноги. Адские боли. Ощущение безнадежности и... оптимизм, жизнелюбие, улыбка, общительность, энергия, энергия, энергия во всем!

Я был одним из немногих, которым Павел писал письма. Он не любил их писать. И я знаю почему. Его буйный темперамент, его неумная натура, не укладывающаяся в рамки общепринятого, и к тому же еще далеко не каллиграфический почерк, которого он стеснялся, мешали ему сесть за письменный стол. Все-таки изредка я получал от него письма, и как же я теперь ругаю себя за то, что не сохранил их! Это были листочки, полные милых каракулей, иногда сентиментальных, но всегда искренних, говоривших о муках — не физических, связанных с болезнью, нет, никогда! — а духовных, связанных с работой над новой ролью. И в каждом листочке неизменно слова: «Ну вот и все. Давай быстрее приезжай — есть о чем поговорить!» Как будто в письме нельзя поговорить? Нет, нельзя! Павлу нужны были живые глаза, темпераментный диалог, застолье и обязательно во время разговоров актерские показы, пробы, показы, пробы... Письмо для него — тесная каморка...

В начале 50-х годов я был в Тбилиси на съемках одного из первых советских широкоэкранных фильмов

«Пять дней» (студии «Ленфильм»). Я играл в нем роль комментатора Орехова. Павел работал тогда в Русском драматическом театре имени Грибоедова. Много играл, был любим публикой, но не переставал искать и часто был недоволен собой. Последний день моего пребывания в Тбилиси. Прощальный ужин. Павел, я и несколько его друзей... Когда нечем другим помянуть застолье, всегда рассказывают, что было, чем угощали, было ли вкусно... Я не помню, что мы ели и пили в тот вечер, но ясно помню, как весь вечер Павел пробовал роль Незнамова, которую предстояло ему играть, или хотелось сыграть. Он читал монологи, проигрывал сцены, да так, что нам делали замечания по поводу шума в нашем кабинете — мы сидели в отдельной комнате. Да так, что была разбита тарелка, вилка улетела в открытое окно. Да так, что вино, стоявшее на столе, осталось недопитым.

Вечер был мною испорчен: я сказал, что Павел наигрывает. Говорить неправду, говорить ни к чему не обязывающие комплименты было не в наших правилах... Рассказывали, что впоследствии Павел играл эту роль очень сдержанно и производил большое впечатление.

Через много-много лет был организован мой творческий вечер во Дворце культуры имени Кирова в Ленинграде, когда Павел работал уже в Большом драматическом театре имени Горького. Выступление мое принимали довольно тепло, много смеялись. По окончании концерта за кулисами вдруг появился Павел и сказал: «В общем ничего себе, но пора, Женя, быть серьезнее в выборе репертуара». После этой встречи я в корне изменил программу своего концерта.

Павел всегда стеснялся давать интервью о ролях, сыгранных и тем более предстоящих, писать статьи. Я был в этом вопросе с ним солидарен и стою на этих позициях и сейчас. Особенно сейчас, когда актеры ста-

ли много писать и публично разговаривать на любую, подчеркиваю, любую тему, и особенно о своей профессии, своих ролях, своем положении в искусстве. Очень многие, увы! — боюсь попасть в их число — лучше пишут и разговаривают, чем играют.

Я вспоминаю, как мой педагог и любимый Луспекаевым актер и режиссер Алексей Денисович Дикий всегда говорил артистам, во время репетиций начинавшим много разговаривать: «Стоп! Все это покажите! Сыграйте!»

Очевидно, жгучее желание быть, а не казаться и в роли, и особенно в жизни делало Павла незаурядным актером.

Белые ночи. Последняя ночь после гастролей в Ленинграде. Конечно, я с Павлом. Три часа. Безлюдный Невский проспект. Павел устал от ходьбы. Присели на скамеечку около Гостиного двора.

— Палка моя нравится? — спросил Павел (он ходил с палкой).

— Нравится,— ответил я. Она действительно мне нравилась. Я это помню. Но, к сожалению, описать ее не могу, ее нет.

— Так вот,— продолжал, чуть улыбаясь, Павел,— это мой талисман. Люблю ее. Привык к ней. Чувствую, потеряю, — ей-богу, не смеяся,— умру! — И положил палку на краешек скамейки. Так Павел никогда не говорил: грустно и очень серьезно. Подошла компания молодых людей.

— Спички есть?

— Есть. Пожалуйста.

— Спасибо.

Прикурили. Шумно подошли и шумно ушли. Пора идти и нам... Ждем такси. Авось повезет. Идет! Поднимаю руку... Остановился.

— Садись, Павел!

— А палка? — спрашивает побледневший Павел.

Палки не было. Компания молодых людей исчезла. Я отвез Павла домой. Дорогой, как мне показалось, он тихо плакал. Через несколько месяцев он умер.

Когда мне сказали, что в номере гостиницы он лежал с улыбкой на лице, я подумал: так оно и должно было быть.

Через какие физические страдания и творческие муки нужно было ему пройти, чтобы умереть с улыбкой на лице!

## УДИВИТЕЛЬНЫЙ АКТЕР

В день моего приезда в Тбилиси я пошел вечером на спектакль Русского драматического театра имени А. С. Грибоедова «Раки» по пьесе Сергея Михалкова. Поначалу все мне показалось не очень убедительным и интересным. Но вот на сцену вышел молодой актер, игравший роль афериста Ленского. Это был Павел Луспекаев. С его выходом все вдруг оживило. Неожиданно для себя я стал следить за спектаклем затаив дыхание. Передо мной возникла удивительная личность. Черты жулика и проходимца соединялись с благопристойными манерами молодого джентльмена, а татуировка на руках — с нагрудным университетским значком. Но самым удивительным был его взгляд. Это был взгляд оценщика из комиссионного магазина. С первого же выхода он производил внимательный, незаметный для окружающих осмотр квартиры, мебели, домашней утвари, прикидывая в уме, что сколько стоит. Таким же взглядом он смотрел на людей, населяющих квартиру. Словом, с момента появления Луспекаева стало интересно, смешно и даже немного страшно. Он привлекал к себе внимание — той магической силой, которую я испытывал на себе в театре, когда видел Михаила Чехова или Николая Мариусовича Радина.

Я не люблю смотреть спектакли по многу раз. Даже в тех случаях, когда это необходимо по работе. Но когда Луспекаев играл в комедии Минко «Не называя фамилий» роль подхалима Поцелуйко, я не мог ни разу пропустить его первый выход. В каком бы конце города я ни находился, я бежал в театр, чтобы еще раз посмотреть, как выйдет на сцену Поцелуйко — Луспекаев и какие он будет проделывать удивительные манипуляции со своим огромным кожаным портфелем, как он будет при этом абсолютно серьезен и искренен. Да, он был замечательным комиком. В нем счастливо объединились великое обаяние, правдивость, юмор и интуиция.

Когда мне пришлось в 1953 году ставить в Тбилиси «Чайку», в труппе не было исполнителя на роль Тригорина. Я долго думал и решил предложить эту роль Луспекаеву, считая, что талант может все, хотя на первый взгляд он был очень далек по своим человеческим данным от этого образа.

Сыграл он Тригорина удивительно. Труднейший монолог о творчестве во втором акте, занимающий несколько страниц печатного текста, он играл каждый раз как бы впервые, и я видел, что он действительно страдает муками творчества. Павел умел в своих ролях использовать собственные жизненные переживания. Так и в данном случае, он, видимо, вытацил из своих личных кладовых муки писательского творчества, которые он испытывал в студенческие годы, когда писал детективную прозу.

В процессе репетиционной работы Павел очень волновался и постоянно твердил: «Ну какой же из меня может получиться Тригорин?!» Днем мы репетировали на сцене, а по вечерам запирались вдвоем в гримерной и погружались в изучение роли и всевозможных дополнительных материалов. Понимая чеховскую «Чайку» как пьесу об искусстве и о трудной доле художни-

ка, главное свое внимание мы сосредоточили именно на монологе Тригорина.

Помню, очень волновал его вопрос, как следует ему, Павлу Луспекаеву, относиться к Тригорину. Материала в пьесе достаточно для самых разных трактовок. Ответ мы нашли в письме Чехова к брату Александру от 24 октября 1887 года. «Современные драматурги,— писал Антон Павлович,— начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойдика найди сии элементы во всей России... Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела... никого не обвинил, никого не оправдал...»

Большое значение в работе над ролью имели для Луспекаева также замечания Чехова, которые он высказал Станиславскому и несколько позднее Качалову, посмотрев их в роли Тригорина. «Вы же прекрасно играете,— обнадеживающе сказал Константину Сергеевичу Чехов,— но только не мое лицо. Я этого не писал. У него клетчатые брюки и дырявые башмаки». Через несколько лет он еще более озадачил Качалова, когда после репетиции сказал ему всего лишь, что «удочки должны быть у Тригорина самодельные». Луспекаев понял и очень обрадовался, что Тригорина не надо играть салонным львом и фатом, каким его обычно представляли на сценах. Тригорин совсем не следит за своей внешностью, одет небрежно и страстно увлекается рыбной ловлей. (Вот почему удочки у него должны быть самодельными).

Роясь в иконографическом материале, мы натолкнулись на малоизвестный портрет Антона Павловича, где волосы его растрепаны, галстук завязан крайне небрежно и, наконец, на ногах красуются клетчатые панталоны. Павел Борисович долго и внимательно всматривался в этот портрет, потом сам себе смастерил удочки, надел клетчатые брюки, рваные ботинки и сразу же утратил фатовской тон, который так мучал его на



репетициях. Постепенно у него начали появляться черты писателя-мученика, которому, увы, недостает воли. Сущностью образа стало безволие. Именно отсутствие воли помешало Тригорину стать большим писателем и служило причиной его странного поведения с женщинами. Все нанизывалось на этот стержень. Совсем по-новому зазвучали и монолог о творчестве, и сцены с Ниной и Аркадиной в третьем действии. Роль, сделанная Луспекаевым, превратилась, как говорил в таких случаях Немирович-Данченко, в роль созданную.

Успех его в Тригорине превзошел все ожидания. На сцене свободно жил и действовал заново рожденный человек, за поступками и действиями которого зрительный зал следил затаив дыхание. Это была крупная победа актера. Помню, на премьере «Чайки» известный художник Василий Иванович Шухаев, немало повидавший на своем веку, соратник Бенуа, Рериха, Бакста, Коровина и Головина, сказал о Луспекаеве — Тригорине: «Трудно себе представить, чтобы можно было выбрать на роль Тригорина более неподходящего артиста, но в то же время невозможно представить, чтобы эту роль можно было сыграть лучше».

Несколько слов еще об одной нашей совместной работе. Я ставил в Тбилиси неприхотливый водевиль с джазом «В сиреневом саду». Луспекаев играл в нем заместителя директора дома отдыха с многозначительной фамилией Шок. Это была одна из великолепных его комедийных ролей. Юмор положения заключался в том, что в каждом отдыхающем Шок — Луспекаев видел потенциального врага, человека, который приехал только для того, чтобы снять его с работы. До сих пор не могу забыть два больших испуганных глаза и ничем не пробиваемую серьезность, с которой Луспекаев вытворял самые невообразимые кунштюки. При этом создавалось такое впечатление, что играл он не

легкий водевиль Цезаря Солодаря, а драму Найденова «Дети Ванюшина». Это было невероятно смешно.

В роли Шока Павлу пришлось много двигаться, танцевать и бегать по лестницам. Тогда я впервые узнал, что у него больные ноги. Он уже в 1954 году лежал в больнице и, к несчастью, непрерывно курил. Но даже на больничной койке, испытывая невероятные боли, он продолжал думать о театре, потому что театр был его главной страстью. Он писал мне: «Я думаю, что после больницы смогу сыграть любую свою роль в тысячу раз умнее, лучше, богаче».

Вскоре я переехал в Киев и, естественно, начал перетягивать семью Луспекаевых в Театр имени Леси Украинки. В тот период Павел писал мне из Тбилиси: «Настал тот момент, когда надо решать. Либо учиться и расти, либо получать звания и обзаводиться мебелью». Победило творческое начало, и он, проработав в Тбилиси пять лет, переехал в Киев.

К сожалению, в Киеве мы с ним разминулись: я вскоре переехал в Москву. Несмотря на это, я был свидетелем его первого киевского триумфа. Он получил роль Бакланова в пьесе Крона «Второе дыхание». Еще накануне премьеры никто в Киеве не знал артиста Луспекаева. Наутро после премьеры он, как в свое время Москвин после исполнения роли царя Федора, проснулся знаменитостью. Все в городе только и говорили о нем. Газеты и радио восхваляли его, а дирекция театра, сразу поняв, с кем она имеет дело, перешагнув через все тарификации, утвердила ему высшую ставку.

Однажды, уже после смерти Павла Борисовича, я получил от Александра Крона письмо, посвященное памяти артиста. Позволю себе процитировать отдельные его строки:

«Я могу назвать,— писал Александр Александрович,— очень немногих актеров из этого поколения, которые произвели на меня такое же сильное впечатле-

ние, как Луспекаев. Меня привлекало в нем редкое соединение природных данных — мужественной стати, обаяния и темперамента — с яркой индивидуальностью, сильным, хотя и недостаточно дисциплинированным умом. Какими-то сторонами своей личности он напоминал мне моего любимого актера — Алексея Денисовича Дикого.

Для меня, как драматурга, Луспекаев обладал особенной привлекательностью. Если бы я мог распределять роли в своих пьесах тем же способом, каким формируется идеальная сборная футбольная команда мира, то есть называя оптимальный для данного времени состав, то Луспекаеву нашлось бы место почти в каждой пьесе. Но мне трагически не везло с этим великолепным актером: Луспекаев играл в двух моих пьесах, но в обоих случаях это были неудачные спектакли, доставившие мне больше огорчений, чем радости, и мы даже не познакомились...

«Второе дыхание» в Киевском театре имени Леси Украинки принадлежит к числу наименее удачных постановок этой пьесы. Но при всей недоработанности спектакля, при том, что текст пьесы был изуродован неумелыми, нарушающими логику характеров купюрами, Луспекаеву силой своей актерской интуиции и благодаря исключительному чувству жизненной правды удалось пробиться через неверное режиссерское решение и создать характер большого сценического обаяния. Сергей Бакланов, которого играл Луспекаев, — талантливый самородок, военный моряк из камских речников, провинциальный парень, благодаря самобытному уму и отваге сделавший за четыре года войны головокружительную карьеру и споткнувшийся в любовной коллизии, — образ героический и комедийный. Все эти черты были так оригинальны в исполнении Луспекаева, что невольно возникала мысль, что секрет успеха в идеальном совпадении материала роли и фак-

туры актера. Действительно, в Луспекаеве было все для того, чтобы играть талантливых людей из народа, недаром он с таким успехом играл героев Горького и Шолохова. Но в дальнейшем я убедился, что его диапазон гораздо более широк, что ему доступно перевоплощение в характеры, весьма далекие от его фактуры и национального типа. Наиболее запомнившийся пример — эпизодическая роль солдата-наемника в пьесе Симонова «Четвертый». Фигура страшная, трагическая, вылепленная с настоящим мастерством. В этой роли Луспекаев произвел на меня потрясающее впечатление и затмил исполнителей более крупных ролей.

Ранняя смерть Луспекаева — большая потеря для всех нас, драматургов, режиссеров, зрителей. Мы не увидим Луспекаева во многих ролях русского и мирового репертуара, для которых он имел все данные. Уверен, что и Шекспир был бы ему по плечу».

Из Киева Павел Борисович вскоре переехал в Ленинград, и наше непосредственное общение перешло в довольно активную переписку. Я бережно храню его восемнадцать замечательных писем. Они показывают, как он и человечески, и творчески был строг и требователен к себе, в то же время доброжелателен и объективен по отношению к своим товарищам. Впрочем, и себе он знал цену. До Москвы дошел слух о необычайном успехе неизвестного тогда артиста Смоктуновского в «Идиоте». Я попросил Павла написать мне о нем. Я не сомневался, что получу правдивый, профессиональный, тонкий разбор, без тени зависти к чужому успеху. Так оно и оказалось. Вот что ответил мне Павел:

«Вы просили меня написать об этом актере. Вот что я могу сообщить о нем: смотрел я «Идиота». После первого акта я был до того потрясен, что подумал, что зачем я на сцене работаю. Потом постепенно успокоился и уже смотрел нормально... Гениальное попадание артиста на роль, такое бывает из десятка тысяч один раз.

Сейчас я работаю с ним в одном спектакле, это его вторая работа будет в театре. Что могу сказать? Безусловно талантлив, творческий человек, работяга, все оттачивает. Но играть может и должен только в классике, очень своеобразен. Внутренне и внешне бесконечно интеллигентен. Умен и хитер. Партнер чудесный, живой, но долго раскачивающийся, пока приходит к результату. Очень кропотлив и много работает. Вот так поверхностно о Кеше Смоктуновском».

Я знал Луспекаева на протяжении семнадцати лет. Все эти годы он болел и мучился, этот мужественный, удивительный артист и человек. И все же невозможно поверить, что его нет среди нас. Особенно нам, людям старшего поколения. Невольно приходят на память пушкинские строки:

Как знать? Дни наши сочтены не нами,  
Цвел юноша вчерашний, а нынче умер,  
И вот его четыре старика  
Несут на сгорбленных плечах в могилу.

## Мавр Пясецкий

### БЛАГОДАРИЮ СУДЬБУ

Павел Луспекаев! Каким он был? Нет, лучше — каким он остался в нашей памяти?

Сложный вопрос, не имеющий однозначного ответа. Он был разным. Каждый раз иным. Он мог вызывать к себе самые противоречивые чувства: от безграничного восхищения его одаренностью до бешеного возмущения тем, как он тратил свое здоровье. Его можно было любить или не любить, но оставаться к нему равнодушным было невозможно.

Павел Луспекаев, Павлик, Паша, реже — Павел Борисович. Если он занят в сегодняшней репетиции, можно быть уверенным, что репетиция будет интересной.

Вступив в труппу тбилисского Государственного русского драматического театра имени А. С. Грибоедова в сезоне 1950/51 года, молодой, только что окончивший Училище имени Щепкина актер Луспекаев сразу же привлек к себе внимание и театра, и зрителя.

Их тогда пришло трое: Инна Кириллова, Николай Троянов и Павел Луспекаев. И хотя все трое несомненно имели, что предъявить зрителю, тем не менее Луспекаев резко выделялся среди них и обаянием, и темпераментом и органичностью, да и, попросту говоря, степенью одаренности.

3 ноября 1950 года. «Калиновая Роща». Премьера пьесы А. Корнейчука и дебют артиста Луспекаева в роли Кандыбы. Худощавый, длинный, не очень складный — таким он предстал перед зрителем в тот день. И сразу же подкупил всех предельной органичностью своего существования в образе.

Кого бы он ни играл — Алексея в «Оптимистической трагедии» или Ленского в «Раках» Михалкова, Хлестакова в «Ревизоре» или хориста в «Живом трупе», — это были именно Алексей, Ленский, Хлестаков, хорист. Его органика убеждала в возможности только одного-единственного решения. Может быть, потом, когда первое впечатление отстаивалось, появлялись какие-то сомнения. Несколько по-иному хотелось бы видеть одно, другое казалось не совсем верным... Но пока ты сидел в зале, а на сцене Луспекаев без остатка отдавал себя роли, ты полностью находился во власти его таланта и представить себе сыгранную им роль в другом воплощении было невозможно.

Он был всегда убедительный и всегда разный. В явно второсортной пьесе Ц. Солодаря «В сиреневом саду», из которой Л. В. Варпаховский сумел сделать хороший спектакль, Павел Луспекаев играл культурника Шока. Играл исступленно, самозабвенно, на полном серьезе и поэтому невероятно смешно. И тут же — блистательно сыгранный Алексей в «Оптимистической трагедии», Алексей, смиренный Комиссаром.

Мне, как партнеру и режиссеру (я был сопостановщиком пьесы С. Михалкова «Раки»), Луспекаев запомнился своей удивительной воспламеняемостью. Достаточно было легкого толчка, хотя бы маленького, но интересного предложения режиссера или партнера, и он мгновенно загорался, предлагая взамен такой каскад выдумки, который поддержать мог не каждый партнер. Я как-то в шутку сказал ему, что он должен заказать себе табличку «Огнеопасно» и с ней приходите на ре-

петицию. На следующую репетицию он явился с табличкой «Огнеопасно» на груди, а когда ему было сделано замечание за то, что его табличка внесла излишнее оживление, он тут же вывесил вторую: «Просьба не шуметь».

Работал он весело, озорно. Никогда не позволял себе прийти на репетицию «пустым». Не то что не позволял, а просто не мог иначе — не умел. А как легко он шел на любую провокацию поимпровизировать в роли. В этом смысле примечателен спектакль «В сиреневом саду», в котором мы с Луспекаевым (я играл роль главврача), поощряемые и направляемые Леонидом Викторовичем Варпаховским, весело импровизировали даже во время спектакля, и, право же, спектакль от этого только выигрывал.

Этот талант импровизации не покидал его ни на сцене, ни в жизни.

Помню, как во время наших групповых занятий по МПВО он был назначен заместителем командира медико-санитарного звена. Луспекаев носился по театру с горящими глазами, увешанный многочисленными медицинскими атрибутами. В белом халате, через одно плечо санитарная сумка, через другое — противогаз, на рукаве повязка, в кармане стетоскоп, а на голове, поверх шапочки, зеркальце отоларинголога.

Он в исступлении хватал условно раненных, кидал их на носилки или тащил на себе (силой его бог не обидел) в наш медпункт, перевязывал, бинтовал, мазал йодом, заставлял глотать капсулы с касторкой (отнюдь не условные). Его темпераментная работа не могла не обратить на себя внимания тех, кто пришел проверить наши занятия. Когда же на разборе занятий старший проверяющий отметил работу медицинского звена и объявил звену благодарность, Павел, чеканя шаг, вышел перед строем, стал по стойке «смирно» и громко заявил, как тогда было модно: «Это потому, что нами



руководил наш учитель...» — тут следовала фамилия командира подразделения, который честно, но безразлично выполнял возложенную на него обязанность.

Его способность к убедительнейшей импровизации в жизни порой помогала нам в трудных ситуациях. Как-то во время гастролей в Кисловодске мы в одно из воскресений отправились на выездной спектакль в Пятигорск. Когда поезд подошел к перрону, стало ясно, что хлынувшие к вагону зрители только что закончившихся скачек не дадут нам возможности выйти. Тогда могучая фигура Павла кинулась к дверям. Он завопил: «Стойте, здесь сумасшедших везут, дайте пройти». Оторопелая публика расступилась. А Павел командовал: «Выводите, осторожно выводите...» И вывел всех актеров. Когда публика поняла, что ее провели, и кинулась в вагон, двери уже захлопнулись. А Павел весело кричал вслед: «Не тех вывели, сумасшедшие в вагоне остались».

Прошло пять лет. Павел уехал от нас, сначала в Киев, потом в Ленинград, где так прекрасно расцвел его могучий дар.

Видеть его в театре я уже мог только как зритель, и то, разумеется, изредка. «Варвары», «Скованные одной цепью» — блистательный дуэт с Копеляном, «Четвертый» — эти его работы мне посчастливилось посмотреть.

Наконец его стали снимать в кино и на телевидении. Его работа в фильме «Белое солнце пустыни», мне думается, должна быть оценена высочайшим баллом. А его Матвей Кожемякин меня просто потряс.

Павел Луспекаев, Павлик, Паша, режиссер — Павел Борисович. Я не могу не благодарить судьбу за то, что она подарила мне радость встречи с этим талантливым артистом.

## Георгий Товстоногов

### ТАЛАНТ

Человек устроен странно: слишком поздно он понимает, что именно он потерял. Мы прекрасно знали, что общались с талантливейшим артистом, и, только потеряв его, поняли, каким поразительным, самобытным талантом был Павел Борисович Луспекаев. Он принадлежит к разряду незаменимых. Его место в театре и по сей день вакантно. Его будет не хватать всегда. О нем невозможно думать как об умершем. Он был живой до мельчайшей жилочки. Мы знали о его изнуряющей, мучительной болезни, но относились к этому как к досадному недоразумению. Не было сомнения в том, что он поправится, вернется в театр и будет дарить щедрую радость всем, кто имеет счастье соприкоснуться с этим неповторимым талантом.

Впервые я услышал о Павле Луспекаеве от Кирилла Лаврова. Обычно сдержанный, не слишком щедрый на похвалу, Кирилл Лавров привез из Клева восторженные впечатления от артиста Театра имени Леси Украинки Луспекаева. Он видел его во «Втором дыхании» А. Крона и горячо, решительно рекомендовал мне пригласить этого артиста в БДТ. И вот наша первая встреча. Высокий, красивый, ладный, с горящими черными глазами тридцатидвухлетний человек...

И начался наш совместный труд. Я дал ему роль Егора Черкуна в «Варварах». Может быть, это была и не «его роль», как принято выражаться. Неуемный, открытый темперамент артиста не вязался с тем человеческим компромиссом, олицетворением которого был «антигерой» Черкун. Луспекаеву надо было обмануть не только Надежду Монахову, но и всех нас, и зрителей. Ему это удалось. Порождение своего времени, Черкун не жил чувствами, он имитировал чувства. И тут я понял, что неуемный темперамент артиста был чрезвычайно гибким. Он владел им настолько виртуозно, что умел прятать эмоциональную стихию, распределяя ее по всей роли. После роли Черкуна Павел Луспекаев стал для меня идеалом тончайшего действенного анализа, мастером полутонов, умеющим скрывать вулканическую природу своего дарования. Чувство меры, отказ от всего лишнего — это уже не только признак таланта, это признак высокого мастерства. Отпали все разговоры о том, артист ли он нашего театра. До сих пор даже самые опытные артисты, пришедшие в театр со стороны, вынуждены были осваивать наш художественный устав. В труппу они входили трудно. Мало сказать, что Луспекаев был исключением. Он сразу стал эталоном, примером, центром, ведущим мастером, образцом владения методологией К. С. Станиславского, которую мы исповедуем или стараемся исповедовать в нашей работе.

По Станиславскому, путь к образу лежит от сознательного к подсознательному. Это процесс сложный, иногда чрезвычайно длительный. У Луспекаева он был сведен к минимуму, интуиция помогала артисту сводить рациональный период овладения ролью почти на нет. Огромная сила воображения помогала Павлу Луспекаеву уже с первых репетиций приблизиться к любой задаче. Переход от покоя к самому высокому ритму был неуловим. Для него жить в условных предлагае-

мых обстоятельствах было легче, чем в подлинной жизни, как это ни звучит парадоксально. В условных обстоятельствах сцены жизнь его была более вдохновенна, более жизнерадостна. Им двигала радость осуществления, радость физического приобщения к персонажу. И вела его интуиция.

Я вспоминаю, как Луспекаев репетировал роль Скалозуба (к сожалению, из-за болезни он так и не сыграл эту роль). Передо мной было огромное фантастическое животное, в его пластике была кошачья гибкость, каждое его движение доставляло радость, наслаждение всем присутствовавшим на репетиции. Это был фонтан импровизации — при точном существовании в жанре. Ни одной улыбки, светскость, ощущение своей значительности, каждая мысль не иначе как философское обобщение, афоризм, перл. Это была гипертрофированная глупость человека, которому никто ни разу не сказал о его глупости, человека, привыкшего к всеобщему вниманию и знающего себе цену. Это было бесконечно смешно и по-человечески очень узнаваемо...

Был великолепный Бонар в «Четвертом», образец богатейшей актерской импровизации в строго заданном рисунке. Был обреченный, сильный, ожесточенный негр Галлен в спектакле «Не склонившие головы», перед смертью познавший радость дружбы.

И наконец — вершина творчества Павла Луспекаева в театре — Макар Нагульнов в «Поднятой целине», живое воплощение шолоховского героя.

По ходу спектакля мы осязаемо ощущали внутренний рост Нагульнова. Это было дитя, разбуженное революцией. Все для этого Макара освещалось великой целью борьбы за всеобщий интернационал. Непонятно, как жил луспекаевский Нагульнов до революции, чем он жил, — настолько был слитен с новой жизнью этот человек. Трагическое здесь так тесно переплеталось с комическим, роль так насыщена человеческими под-

робностями, что гибель Нагульнова в финале воспринималась как глубокая личная потеря.

Луспекаев не мог играть маленького человека. Его герой — всегда человек крупный. Даже Скалозуб был крупной личностью, вырастающей в символ.

На репетициях у меня был с ним полнейший контакт. Он понимал меня, даже если я молчал, ему не надо было ничего объяснять, ни о чем говорить. Такой контакт с артистом — огромная радость.

При всей необычайной яркости своей индивидуальности Луспекаев всегда действовал на сцене через партнеров, никогда не «выдавал» страстей, отличался сдержанностью чувств во внешнем выражении больше, чем кто-либо другой.

Ни разу он не обманул наших ожиданий, всегда превосходил самые смелые надежды. У него был огромный творческий диапазон. У него были все данные трагического артиста. Он мог быть поразительным Отелло.

## Роза Сирота

### ВСТРЕЧИ

Профессиональная жизнь заставила меня поверить в существование режиссерского счастья. Это особый род удачи, везение — радостные встречи с удивительными актерскими индивидуальностями. Одним из самых щедрых подарков судьбы было творческое общение с Павлом Луспекаевым.

На набережной Фонтанки, у служебного входа в Большой драматический театр, стоял высокий грузный человек в экстравагантном светлом пальто. «Луспекаев», — коротко назвался он. Я знала, что из Киева ждут актера на роль Черкуна (вот-вот должны были начаться репетиции «Варваров»). Эту роль должен был играть К. Лавров, но он упорно отказывался, считая, что это не его дело. Недавно он ездил к отцу, народному артисту СССР Ю. С. Лаврову, в Киев и там случайно увидел актера, который произвел на него громадное впечатление. «Вот Черкун», — говорил Лавров. Актером заинтересовался Г. А. Товстоногов — и вот Луспекаев в Ленинграде.

Знакомлюсь. Сумрачное лицо, большие, поразительно подвижные глаза. Надо сказать, что больше всего меня поражали глаза Павла Борисовича — вот уж истине зеркало души. Смена настроений его нервной

натуры была молниеносной, и всегда глаза отражали этот калейдоскоп настроений. Детские, лукавые, озорные, любопытные, бешеные, страдающие от невыносимой боли, изумленные и никогда — безразличные, скупающие.

Первая репетиция «Варваров». За столом корифеи БДТ — Полицеймако, Казико, Грановская, Корн, Стржельчик, Лебедев, Ольхина и другие тогда уже знаменитые актеры. Рядом со мной сидит Луспекаев: тяжелые, отрывистые вздохи, шепот: «Я боюсь». И действительно, что бы он ни делал, что бы ни репетировал, никогда не было у него профессиональной уверенности, всегда — путь в неизвестное, страстное желание ухватить сердцевину истинного действия. Поразительная доброжелательность и терпимость к партнеру во время репетиций.

У Павла Борисовича в «Варварах» несколько раз менялись партнерши, Анну играли разные актрисы. Основные сцены у Анны с Черкуном репетировала молодая, еще неопытная актриса, двадцать — тридцать раз приходилось повторять одно и то же место, и всегда Луспекаев делал это с громадной самоотдачей, с неусыпным вниманием к партнеру. От него не ускользало ничего в действенной партитуре партнерши: он был идеальным зеркалом. «Нет, нет, рыбонька, — так он называл своих партнерш, — ты меня не увидела. Видишь, я ухожу от тебя, убираю глаза, видишь — дернулся, ну, ну, лови, лови мои сигналы». И снова — пока не добьется истинного взаимодействия.

Сам репетировал мощно, другого слова подобрать не могу. Вылетал на сцену, делал два-три громадных шага: ему всегда страстно хотелось двигаться размашисто, но отказывали ноги. Темнели от бешенства глаза, появлялись львиные движения рук — руки как бы брали на себя всю динамику тела. Поразительные руки, некрасивые, но пластичные, мягкие и вместе с тем

необычайно сильные. Уже на сценических репетициях Г. А. Товстоногов дал Павлу Борисовичу блистательную мизансцену: Черкун — Луспекаев должен был все время уходить от преследующей его Надежды — Дорсиной, но явно терял самообладание, напор страсти заражал его, и Георгий Александрович предложил ему трогать то спинку дивана, то самовар, то стулья, а потом — бросок к Надежде и страстное объятие. Луспекаев сделал этот проход своеобразным пластическим танцем. Казалось, что он движется стремительно, резко, а на самом деле шел он медленно, динамика движения рук создавала ощущение стремительности.

Ему было свойственно необычайное умение фантазировать в роли. Фантазия его была парадоксальна, словесные рамки роли были ему тесны, ему хотелось сказать больше, чем сказал автор, причем фантазировал он всегда в логике характера. Поразительная интуиция. Он чувствовал всего человека, видел его широко, видел всю судьбу, но словесная ткань роли стесняла его. Его индивидуальность давала авторской мысли иной объем. Ему трудно давался Черкун — сложно было совместить природную непосредственность с сухой запрограммированной логикой Черкуна, и вот в результате этого своеобразного конфликта автора и актера появляется неожиданная грань роли: своеобразное борение Черкуна с собой, видимость силы, желание быть не тем, что он есть на самом деле. Черкуну — Луспекаеву хотелось любить, шутить, с любопытством подглядывать за вихрастой девчонкой за забором, то есть жить жадно, а характер Горького не позволял этого.

Сцена с Лидией — шедевр Луспекаева. Он поразительно смотрел на Ольхину и, слушая ее, думал о чем-то своем. И такая громадная тоска по недоступной для него красоте была в его фразе «Вы романтичны!» — полувздых, полупризнание и вместе с тем что-то исступленное.



Ему все время хотелось сесть, устроиться удобно, уютно. Стремительные проходы, бравады Черкуна в первом акте были чужды Павлу Борисовичу. Мы много спорили с ним о пластике роли: подтянутый, прямой, жесткий — у Горького, лохматый, буйный, сонный — у Луспекаева. Попытка смирить неординарность натуры, вогнать ее в железные рамки привела в итоге Черкуна к самоуничтожению. Суперменство съедало личность.

Самоотдача. Сегодняшняя репетиция — главная в жизни, сегодняшний спектакль — главный, единственный в жизни. В результате возникала атмосфера чуда — со сцены в зрительный зал шли мощные импульсы.

Четвертый акт «Варваров». Финал сцены с Надеждой. «Ты любишь меня, да?» — это не вопрос, это требование. Он брал Доронину под мышки, приподнимал: «Ну, говори — любишь?» Приказывал, умолял, погибал. «Мой Жорж! Ты мой Жорж!» Выход Анны. Отпустив Надежду, Черкун — Луспекаев долго возвращал себя в реальную ситуацию. Большая гастрольная пауза и, наконец, — полудетское, беспомощное: «Не спеши, Анна... Хотя — все равно!» — и отходил, как бы кончал существовать.

Зал замирал, а потом разражался овацией.

Непрерывное движение мысли, существование каждую секунду на эмоциональном пределе — все было сплавлено в единое целое. Редкий дар, по нынешним временам — уникальный.

И трагический гротеск был свойствен его таланту. В исполнении Черкуна проявилось это неожиданно и лишь намечалось, в последующих ролях развивалось блистательно.

В третьем акте он кричал Степану тупо, остервенело: «Надо строить дороги — железные дороги! Железо — сила, которая разрушит эту глупую деревянную жизнь». А через мгновение, в сцене с Анной, был тонок, уязвлен, раним. Изнемогая от бессмысленности их

совместной жизни, как бы натываясь на непреодолимую стену, он говорил, задыхаясь: «Зачем друг другу дергать нервы, Анна?» Несколько минут сценического существования — и какая полярность.

Его жадно смотрели зрители, с ним любили работать товарищи, его обожали режиссеры, ибо там, где он, — всегда было искусство, радость творчества. Г. А. Товстоногов репетировал с ним с наслаждением, восхищался им. Черкун — дебют Луспекаева в Ленинграде. «Какой подарок городу», — говорил Георгий Александрович сидящим рядом с ним за репетиционным столом.

Театр он любил самозабвенно, на больничной койке тосковал, в короткие передышки, когда болезнь отступала, приезжал на спектакли, сидел в гримерных, смотрел, как гримируются товарищи, в антрактах говорил, фантазировал об увиденном спектакле. Зритель он был удивительный, сидя в зрительном зале, он жил как бы внутри спектакля. Мне довелось видеть, как он смотрел «Идиота». Рогожин был его давней мечтой, очевидно, и спектакль он смотрел изнутри. Услышав его своеобразные вздохи (я не знала, что Павел Борисович в зале), я стала наблюдать за ним. Впечатление абсолютной слитности с тем, что происходило на сцене, захватило меня. После спектакля я спросила его о впечатлении. «Знаешь, я его — Мышкина — полюбил и возненавидел, теперь я мог бы сыграть Парфена, теперь, знаешь, не боюсь!»

Последнее сценическое мгновение его жизни. Во Дворце искусств был вечер Большого драматического театра. Старшие товарищи представляли своих молодых коллег. Луспекаев случайно оказался во Дворце, он тогда уже не работал в театре. Мы бросились к нему с просьбой выйти на сцену и сказать несколько слов новому исполнителю роли Бонара в «Четвертом» Симонова. Луспекаев играл эту роль с непередаваемой на

словах трагической глубиной. Павел Борисович необычайно разволновался, он очень плохо двигался после ряда тяжелых операций, ходил с палкой. И вдруг он порывисто вышел на сцену, бросил палку и прошел несколько шагов. Зал грохнул овацией. Все верили, что увидят его еще много, много раз.

## Сергей Юрский

### ЕГО НИКТО НЕ ЗАМЕНИЛ

Черные армянские глаза. Сверкающие в буквальном смысле слова. Речь с легким украинским акцентом. Несколько вялая в артикуляции, но мощная по звуку. Из глубины, изнутри вырывающийся голос.

Со всеми на «ты», на «вы» совсем не умел. Говорил всегда близко к собеседнику, прямо и неотрывно глядя на него. Большое сильное тело. Мягкие и вместе неожиданные, почти угрожающие в своей неожиданности движения рук. Свободная, ленивая посадка. Острый и абсолютно свой юмор, идущий от наблюдательности. Неутомимость. Умение увлекаться и забываться в увлечениях. Магнит страшной силы.

Когда он впервые появился на ленинградской сцене (в «Варварах» Горького в роли Черкуна), то поразил своей естественностью. По сравнению со всеми он был прост, жизнен, не театрален. Но это было не то «как в жизни», которое стало одним из худших театральных штампов — серое, аморфное, похожее на жизнь не больше, чем похож на руку отпечаток этой руки на пыльном стекле. Он поразил нас именно своей естественностью. В ней все было оригинально и органично. Это была новая простота, новая жизненность, созданная Павлом Луспекаевым.

Он настолько прочно владел ролью, что порой у меня возникала иллюзия, будто Луспекаев на сцене просто публикует свою личность. А так как личность яркая, то и характер на первый раз получился яркий. Я ошибался. Он был слишком определенной индивидуальностью, чтобы целиком скрываться под личиной роли. Он был узнаваем. Но он творил ее. Он работал разумно и аналитически. Он знал свою эмоциональную мощь, но не «пришпоривал» эмоции. Знал силу своего взрыва и поэтому сводил число взрывных моментов в роли до минимума. Искал более сдержанные краски, и именно в них обретали жизнь и разнообразие его лучшие роли.

Был разговорчив во время работы. Искал словесное выражение своих ощущений образа, а от рассказа естественно и бурно переходил к показу. Внутренне проигрывал и обсуждал вслух роли партнеров. Почувствовав стиль — меру условности и подлинности данной пьесы, — с проповедническим пылом развивал свое ощущение коллегам. Убеждал, уговаривал, умолял, осмеивал, грозил, показывал всегда невероятно ярко, остро.

Умел восхищаться партнером восторженно и нежно. Умел ругать, и тогда — последними словами. Было у него словечко: «понты». Это актерские штампы, дешевый прием игры, заумь, эмоциональная спекуляция — словом, нечистая работа. Был зорек на фальшь и в других, и в себе, а это — редкость среди актеров.

«Понты, понты», — говорил тоскливо, когда работа не клеилась и вместо театра получалось рутинное жизненное неподобие.

«Только без понтов!» — яростно кричал, когда видел выпренность, театральщину.

И к себе был строг, в формах иногда гиперболических, лишь ему присущих.

Играли мы «Иркутскую историю». Он — Виктора, я — Родика. Была сцена, где я сообщал ему о смерти Сергея. Он сперва не верил, даже улыбался недоверчи-

во, потом замирал, потом ужасался и, наконец, начинал лихорадочно думать, как сообщить жене погибшего. А текст всего несколько слов: «Родик! Родька! Что же это?» и т. д. Луспекаев делал гигантскую паузу и в ней играл всю гамму от непонимания к постижению. Играл с такой убедительностью, с такими подробностями, что в зале плакали и у самого Паши на глазах появлялись слезы. Но он чувствовал, что в самой сцене есть какая-то натяжка. Мы оба всегда готовились к этому моменту спектакля. Ходили за кулисами, настраивали себя, каждый по-своему. После сцены Паша часто шептал: «Понты, понты». И вот однажды я в очередной раз прошелестел: «Сережа... утонул». Луспекаев сделал большую паузу и твердо сказал: «Родик». Получилось суховато. Сцена не шла. Мы оба это почувствовали. Паша глубоко вздохнул и вместе с выдохом — «Ой, Родька!» Пауза. Его глаза делаются яростными. Он неожиданно подходит ко мне, обнимает за плечи и начинает давить: «Родик! Родька! Родь-ка-а! Родечк-а-а-а!» И вдруг громко: «Родька, я пустой!» Зрители не заметили, актеры замерли... Паша сверкнул глазами и довел сцену до конца.

Эта история могла произойти только с Луспекаевым и ни с кем больше.

Он был романтиком театра. Но романтиком с абсолютным чувством юмора. Скрещение этих качеств породило феномен, пожалуй, самой совершенной его роли — Макара Нагульнова в «Поднятой целине» Шолохова. Сочетание искренней романтики и безотказного чувства юмора создавало бесчисленные оттенки живого человеческого характера, могучего и одновременно трогательного.

А как он играл негра в спектакле «Не склонившие головы»!..

А его Бонар в «Четвертом»!..

Но я просто вспоминаю...

И вспоминается ярче то, что видел совсем близко и по многу раз, как партнер. Вместе искали, мучились, находили, радовались, остряли, сердились друг на друга, обижали и обижались, говорили начистоту и потом долго совсем не говорили, мирились и пили мировую. И теперь, когда Павла нет, когда столько людей, знавших его куда меньше, остро переживают его ранний уход из жизни, вдруг с тоской думаешь: ценил его, да недостаточно, понимал, да не до конца. И половины всего хорошего, что вызывал он в душе, не высказал ему словами. Все казалось, что впереди много-много времени.

Расскажу о роли, которую никто не видел. Он ее не сыграл, только репетировал. Скалозуб в «Горе от ума». 1962 год. Это было создание сатирическое, но до ужаса полнокровное, живое, лишенное карикатурных черт. Ходил слегка боком, левое плечо вперед, голова пружинисто наклонена и чуть свернута набок, правая рука выделяет какие-то чудовищные в своей преувеличенной эlegantности отмашки. Сидит, выдвинув то правую, то левую ногу вперед. Рука кренделем, кулак уперт в бедро — во всем задумчивая уверенность двухсотпроцентного мужчины. Слушая собеседника, сосредоточенно смотрит мимо, отвечая, говорит прямо в лицо и, убедившись, что слова его произвели должное впечатление, снова слегка отворачивается, подставляя ухо.

На репетициях Луспекаев импровизировал, менял и обогащал рисунок роли и по своей всегдашней привычке объяснял словами ощущения своего героя. Рассказывал нам мир, увиденный глазами Скалозуба. Делал это Паша с невероятной серьезностью, и смешно это было гомерически. Точно найденная Луспекаевым форма ставила перед фигурой Скалозуба такой мощный знак минус, что актер мог позволить себе наделять своего героя теперь любыми положительными качествами. Скалозуб был у Луспекаева не глуп, а умен со знаком

минус. Не туп, а остроумен со знаком минус. Обаятелен, красив, элегантен, тактичен, учтив — все со знаком минус. Это была минус-личность с чином, достатком и положением.

Когда Скалозуб впервые появлялся на сцене и Фамусов — Полицеймако суетливо предлагал ему:

Вот вам софа, раскиньтесь на покой,—

Луспекаев отвечал:

Куда прикажете, лишь только бы  
усесться —

с такой сосредоточенностью, что казалось — разговор пойдет о делах важнейших, крупнейших, чуть не государственных. И когда потом с той же наполненностью и значением говорилось вроде:

Ф а м у с о в

...едва

Другая сыщется столица, как Москва.

С к а л о з у б

По моему суждению,

Пожар способствовал ей много

к украшенью,—

это была уже не просто острова автора, это была целая философия самого персонажа. Скалозуб был задумчив. Речь его неожиданно прерывалась долгими паузами. Он неподвижно глядел в зал. Что-то в нем накипаало, распирало его и, наконец, выливалось в очередную самоуверенную банальность или глупость.

Ф а м у с о в

Да! счастье, у кого есть эдакий сынок!

Имеет, кажется, в петличке орденки?



## Скалозуб

За третье августа; засели мы  
в траншею...—

пауза; воздух со свистом входит в Скалозуба, он напряжен, остановившийся взор; какие-то смутные образы бродят в нем; пауза, такая долгая и такая перенапряженная, что начинаешь думать: может, он просто вообще ничего не может вспомнить? И наконец, с шумным выдохом облегчения и повернув голову к Фамусову:

Ему дан с бантом, мне на шею.

С трезвой наивной жестокостью говорил он:

Довольно счастлив я в товарищах моих,  
Вакансии как раз открыты;  
То старших выключат иных,  
Другие, смотришь, перебиты.

Становилось жутковато.

Острые повороты внес Луспекаев и во взаимоотношения Скалозуба с другими персонажами пьесы. Его полковник был настолько самоуверен, что относился ко всем добродушно и снисходительно. Зверел он неожиданно, когда мысли его касались находящихся где-то там, за сценой, «любимцев гвардии, гвардейцев, гвардионцев», тех, кто мешает ему делать карьеру. И только раз набросился он на того, с кем разговаривал,— на Хлестову, старуху, которую все боятся и перед которой все стелются. Старуха перепутала, в каком именно полку он служил, и раздраженно, властно бросает:

Не мастерица я полки-та различать.

А он вдруг с обидой и диким гневом:

А форменные есть отлички:  
В мундирах выпушки, погончики,  
петлички.

Это было так неожиданно смешно и, я бы сказал, обаятельно — рывкнул на надоевшую старуху, плюнув на ее положение и возможные последствия, — что приводило в восторг.

И к Чацкому он относился хорошо. В своей солдатской тупости он не замечал ни иронии по отношению к себе, ни выпадов Чацкого. Он по интонации слышал, что говорится нечто умное, и, не вдаваясь в подробности, важно со всем соглашался. Это давало мне, как исполнителю роли Чацкого, интересную возможность не обличать Скалозуба, а устраивать веселый розыгрыш для себя и для зрителей назло Фамусову. Я помню репетицию, когда мы искали решение этой сцены. Страсти накалились. Луспекаев попросил меня играть за него, а сам стал показывать Чацкого. Потом Фамусова стал проигрывать Г. А. Товстоногов, а Скалозуба — В. П. Полицеймако. Потом я вернулся к Чацкому, а Паша стал показывать Фамусова. Мы спорили, кричали, хохотали, искали... Хорошее было время.

И еще я вспоминаю, как после первого прогона спектакля Товстоногов сказал: «Полностью в стиле спектакля пока только один человек — Паша».

Больше он не репетировал. Началась болезнь. Премьеру выпускали без него. Потом он еще вернулся в театр, много играл, участвовал в гастроях в Болгарии, Румынии, ГДР, Польше, но эту роль так и не показал зрителям. Так сложилось. Потом был самый тяжелый этап болезни, долгой и мучительной. Снова выздоровление. Медленное возвращение к профессии. Но уже не в театр — в кино и на телевидение.

У него было много друзей. Пожалуй, слишком много. Знакомясь с человеком, он, переступая все условности, шел на сближение. Поражал своей откровенностью, пронизательностью. Потом дружба могла растаять, превратиться в отдаленное знакомство, но сохранялось «ты» и сохранялось слово «друг». Своим другом мог на-

звать его каждый, кто хотел. А хотели многие. В умении приблизиться и неумении отодвинуться вдруг обнаруживалась в этом раскованном человеке какая-то беззащитность.

Но были люди, отношение которых к Луспекаеву, искреннее, бескорыстное и, осмелюсь сказать, восторженно-любовное, оставалось неизменным на всех поворотах его судьбы. К таким людям принадлежал и принадлежит по сей день кинорежиссер Геннадий Полока. У него была потребность общения и совместной работы с Луспекаевым. Павел Борисович поздно пришел в кино. Его считали артистом сугубо театральным, играющим слишком ярко и крупно для экрана. Полока разрушил это предубеждение. Он снял Луспекаева в своей первой профессиональной работе — фильме «Капроновые сети».

Вместе с Пашей мы снимались во втором фильме Полоки — «Республика Шкид». Он играл учителя физкультуры. В ходе режиссерской разработки сценария роль все увеличивалась — Луспекаев намечал интересный характер, и Полока хотел дать ему максимальные возможности. Снова болезнь. Долгое отсутствие. Производство не позволяет ждать, и эпизоды, любовно выдуманные для Паши, исчезают из сценария. Если их не играет Луспекаев, они вообще не нужны. Зрители увидели картину, в которой роль учителя физкультуры стала почти эпизодической. И все-таки он запомнился. Запомнился со своей могучей неподвижностью, укоризненным взглядом, со своими тяжкими вздохами и повторяющимся несколько раз тихим и проникновенным: «Не шали!»

Я замечаю, что уже несколько раз поминаю вздохи, выдохи. Это не случайно. Шумное, открытое, обнаруживающее себя дыхание было его особенностью. Наверное, тому были физиологические причины, но, что гораздо важнее, были и художественные. Дыхание актера — одна из серьезных проблем сценического творчества.

(Великий актер и педагог Л. М. Леонидов ставил ее вообще во главу угла). Существуют целые теории дыхания. Классическая состоит в том, что актер говорит на выдохе с напряженной диафрагмой, незаметно добывая воздух. Луспекаев и здесь нарушал каноны. Речь его была прерывиста, разбита неожиданными паузами, во время которых он делал шумный вдох или выдох. От этого возникала какая-то непередаваемая словами интимность, достоверность. Открытое хрипловатое дыхание соединяло созданный характер с естественными первичными чертами самого актера. Получался сплав игры и абсолютно подлинного, не заинтересованного в производимом впечатлении существования. Тот, кто попытался бы подражать Луспекаеву, потерпел бы поражение. То, что он делал, было позволено только ему. Его талант и своеобразие давали ему право нарушать установившееся и строить новое, годное только для данного случая и потому особенно притягательное в своей театральной неповторимости.

Полока пригласил его и в свой третий фильм. Начало работы, и снова болезнь. Роль Филиппа из «Интервенции» блестяще намечена в пробе и... не сыграна.

Телевидение. Центральный герой в трехсерийном фильме «Жизнь Матвея Кожемякина» по повести Горького. После показа второй серии я позвонил ему с восторженными поздравлениями. Паша был невесел. Говорил о своей тоске по театру. От рассказа о своих планах резко переходил к неверию, что планы эти когда-нибудь осуществляются.

Он еще сыграл в фильме «Белое солнце пустыни»...

Еще Ноздрева в «Мертвых душах» на телевидении...

Удача за удачей. Работает безошибочно. Преодолевает последствия болезни силой духа и жаждой работы. Живет широко, необдуманно, небрежно. Г. Товстоногов мечтает поставить с ним «Отелло». А. Белинский делает с ним «Бориса Годунова» на телевидении. Он начи-

нает сниматься в главной роли в многосерийном телефильме «Вся королевская рать», и его партнеры приходят в единодушный восторг от первых сцен. Им интересуются киностудии.

И вдруг...

Его никто не заменил в спектаклях Ленинградского Большого драматического театра. Его места никто не занял в советском искусстве. Там, где был он, осталась пустота...

## Кирилл Лавров

### ЯРКАЯ ЖИЗНЬ

Это было в 1959 году. Я уже работал в Ленинграде, в Большом драматическом театре имени М. Горького. Как-то в Киеве случилось мне посмотреть пьесу А. Крона «Второе дыхание» в Театре имени Леси Украинки. Главную роль играл Луспекаев. Он произвел на меня огромное впечатление. Такое проникновение в суть характера своего героя, такое поразительно органичное существование на сцене мне редко приходилось видеть, хотя я знал многих прекрасных актеров. Впечатление было столь велико, что я после спектакля пошел к нему за кулисы и, не имея на то никаких полномочий, выпалил прямо: «Хотите работать в Большом драматическом театре?» Он был ошарашен моим неожиданным предложением, не счел его серьезным и стал говорить: «Ладно, ладно, хорошо... Я рад, что тебе понравилось...» У него была привычка сразу переходить на «ты». И не оттого, что он относился с недостаточным уважением к собеседнику, просто он был на редкость прямодушен. «Ну что это я поеду в Ленинград? Там дожди, сырость... А в Киеве хорошо...» Он явно не принимал всерьез моего предложения.

Через несколько дней я вернулся в Ленинград и рассказал Г. А. Товстоногову о впечатлении, которое про-

извела на меня игра Павла Луспекаева. Вскоре начались переговоры, и Павел оказался в Ленинграде.

Мы встретились как добрые старые знакомые. Он обладал удивительной способностью быстро сходитьсь с людьми, и мне вскоре стало казаться, что я уже давно знаю и люблю этого большого человека с обаятельной улыбкой и доверчивыми черными глазами.

Входя в новый для него коллектив прославленного театра, возглавляемый «самим» Товстоноговым, которого он обожал и перед творческим авторитетом которого преклонялся, он волновался ужасно. Ему дали роль Черкуна в горьковских «Варварах». После первых репетиций он был расстроен, убит. Ему казалось, что он примитивен, недостаточно образован, «зажат», скован. Со слезами на глазах делился он со мной своими муками и сомнениями. Но все участники репетиций с каждым днем все явственней понимали, что в театр пришел большой артист. И эта его первая роль в БДТ сразу стала событием в театральной жизни Ленинграда. Он успокоился, быстро вошел в коллектив, стал работать легко и раскованно. Последовали новые роли, новые радости для него, для его друзей, для зрителей. Лихой и такой ранимый Виктор в «Иркутской истории», поразительный дуэт с Ефимом Копеляном в «Не склонивших головы», удивительный, словно только что вышедший из джунглей Вьетнама Бонар из «Четвертого». Несколько ролей в кино и на телевидении. По непонятной случайности его долго не приглашали сниматься в кино. Первые экранные роли были не очень заметные — не было настоящего материала, — а как ему хотелось хорошей роли в кино! И вот, наконец, «Белое солнце пустыни» — и Павел Луспекаев сразу становится одним из самых популярных актеров.

Мне выпало счастье играть с Павлом. Это не преувеличение: быть его партнером, находиться рядом с ним на сцене — было счастьем.

Луспекаев принадлежал к той редкой категории актеров, в которых, находясь рядом на сцене, видишь не актера, а того героя, которого он играет. Каждой своей клеткой, каждым нервом, всем существом своим он был тем человеком, которого играл в спектакле сегодня. Таких актеров мало.

А репетиции! Он был наивен и открыт, как ребенок. Процесс творчества происходил тут же, в репетиционном зале, в прямом и непосредственном общении с партнерами. Процесс этот всегда был живой, трепещущий, как обнаженное сердце, лишенный сухих рассуждений, догм и рациональных домашних заготовок. Конечно, он много думал и работал дома, но рождалась роль на репетиции, в поисках, пробах, ярких эмоциональных преувеличениях, взрывах знаменитого луспекаевского темперамента.

А как важен был для него партнер! При всей яркости своего дарования он никогда не пытался «переиграть» партнера, каким-то образом выделиться — чувство ансамбля у него было развито на редкость тонко.

Он был удивительный актер! Мне кажется, его имя можно поставить в один ряд с именами самых больших русских артистов.

Судьба обошлась с ним чудовищно несправедливо. Обладая выдающимся талантом, он прославился не сразу и не быстро, а ушел из жизни слишком рано, не успев сделать многого из того, что мог бы сделать.

Но за свою короткую и такую яркую жизнь он успел подарить людям святые минуты радости и откровения! А разве не в этом смысл существования? Смысл жизни артиста?



## **ЧУВСТВО ПАРТНЕРА**

Мне посчастливилось играть с Павлом Луспекаевым в спектакле «Скованные одной цепью». Это была вторая или третья его роль в Большом драматическом театре.

Партнеры бывают разные. Есть жесткие партнеры— говоришь с ним на сцене, а чувствуешь каменную стену. Возьмешь за руку — сильная, жесткая и цепкая рука. Если ударит на сцене — посыпятся искры. И в глаза прямо не смотрит, а куда-то выше. С такими артистами трудно играть.

У Луспекаева было удивительное чувство партнера. Он всегда исходил из того, что в данную минуту происходило на сцене, из того, что давал его партнер.

Мы начали репетировать «Скованных одной цепью». Начало — это побег героев из грузовика, в котором везут арестованных каторжников. Нужно было передать дыхание загнанных людей, которые из последних сил добегают до какого-то места и начинают диалог.

Однажды он пришел на репетицию и говорит: «Спустимся вниз». Зачем? (Репетиция проходила в фойе третьего яруса, это довольно высоко). Мы сковались цепью, спустились вниз. «А теперь побежали», — сказал он. (Это при его-то больших ногах!). Четыре раза он

гонял меня вверх и вниз, пока я уже не мог произнести ни слова.

Я не считаю, что только таким способом можно добиться правды, но он и этим не гнушался. Он не строил из себя такого артиста, который все может и знает наперед, как сделать. Он всегда искал.

В процессе спектакля мы и дрались, и доходили до бешенства. Если увидеть его страшные глаза на сцене, то можно поверить, что он убьет. Но удар был мягкий, профессиональный, актерский. А правдоподобие — полное. При всей своей эмоциональности Луспекаев мог великолепно сдерживать себя.

В последнее время у него очень болели ноги. Однажды я на сцене наступил ему на больную ногу и увидел его совершенно бешеные глаза. Мне самому от этого стало больно. Думаю — сейчас ударит меня и будет прав. Но он закрыл глаза и сказал: «Ничего, ничего».

Я видел его за полтора дня до смерти. Это было во дворе «Мосфильма», где он сидел с Мишей Козаковым. Луспекаев попросил меня по приезду в Ленинград позвонить его жене. Я не успел этого сделать: на следующий день я узнал о его смерти.

**Рубен Агамирзян**

## **ПОДЛИННЫЙ ДАР**

Мне повезло в жизни: довелось работать со многими прекрасными актерами. С Н. Черкасовым и Н. Симоновым, Ю. Толубеевым и А. Борисовым, Е. Лебедевым и К. Лавровым, В. Стржельчиком и С. Юрским...— всех не перечислишь.

Встречу с П. Луспекаевым я всегда вспоминаю с особым чувством восхищения. Он является для меня эталоном того, что должен мочь и уметь актер, наделенный подлинным даром сценического перевоплощения.

Впервые я непосредственно столкнулся с ним в 1959 году, работая с Г. Товстоноговым в качестве режиссера над спектаклем «Гибель эскадры». Луспекаев играл в этом спектакле роль Гайдая. Играл он интересно, проявляя в некоторых сценах настоящий темперамент. В то же время оказалось, что актер он не бездумный («нутрянной»), а умеющий выстроить внутреннюю линию действия, хорошо понимающий перспективу роли.

Для меня было полной неожиданностью, что он не позволял себе начать играть, не поняв до конца, досконально, что и для чего он должен играть. Он даже казался ленивым, неподвижным, абсолютно лишенным внутреннего огня, пока разбирался в изгибах действитель-

ной линии роли. Вскоре я понял, что эта внешняя инертность — защитный прием, которым Луспекаев пользуется, чтобы его не торопили, боясь «набить мозоли» и пойти по проторенному, штампованному пути. Когда же ему становилась ясной логика поведения персонажа, направленность роли, в нем неожиданно оживали и темперамент, и подвижность, и глубинное ощущение сути воплощаемого характера.

В 1961 году я перешел в Большой драматический театр имени М. Горького, и первой моей работой стал спектакль по пьесе К. Симонова «Четвертый». П. Луспекаев был назначен на роль Бонара.

В первой же беседе было решено, что перед зрителями должен появиться не солдат, еще не остывший после боя, а спокойный, мудрый человек, осознавший горечь своего нравственного падения. Отсюда возникали неторопливость, раздумчивость и суровая беспощадность к себе, к своим ошибкам, которые привели его в банду наемников Иностранного легиона и к гибели от пули бывшего эсэсовца. До сих пор помню неповторимую интонацию, с которой произносил Луспекаев один из монологов второго акта: «Я лежал там под ливнем и все приподнимал, приподнимал голову, пока были силы, а потом упал и захлебнулся в болотной жиже, потому что не мог сесть, потому что у меня в позвоночнике была эта пуля, и ее вклеил мне Курт Кауфман, тот самый Курт Кауфман — старший надзиратель второго блока нашего с вами концлагеря!»

Сцена кончалась уходом Бонара после реплики: «Я все сказал». Он произносил ее с угрюмым вздохом облегчения и медленно уходил в глубину сцены. Потом на секунду останавливался, чтобы прибавить: «Я думал еще об одной женщине, но это не имеет для вас значения». И фраза эта, чуть дрогнувший голос, слезы, мелькнувшие в глазах, вдруг, как прожектором, освещали всю нелепость жизни этого парня, который из

любви к какой-то, очевидно, не очень любившей его женщине пошел на измену самому себе, служил в Иностранном легионе, стрелял за деньги во вьетнамских партизан, понимая всю подлость того, что он делает, и в смерти своей видел спасительную развязку бездарно прожитой жизни. Большой, красивый, с лицом, вымазанным в болотной жиже, в грязном маскировочном халате, с автоматом в руках, он уходил в глубину, исчезая во мраке. И зритель всегда провожал его благодарными аплодисментами.

Секрет роли, на мой взгляд, заключался в том, что образ до конца раскрывался только в последней фразе и уходе Бонара. А до этого казалось, что артист просто живет на сцене.

Еще раз я встретился с Луспекаевым в работе, которую, к сожалению, так и не увидел зритель. Я говорю о роли Скалозуба в «Горе от ума», роли, абсолютно противоположной всему, что он до этого делал в театре.

Репетиции проходили необычайно интересно и для меня поучительно. Я, по тогдашней своей режиссерской самонадеянности, считал, что режиссер, в конце концов, все может подсказать актеру и последнему остается только осваивать «мощные протуберанцы» режиссерской фантазии. Именно репетиции Луспекаева отрезвили меня, убедив: самое ценное в творчестве актера то, что рождается богатством его интуиции и фантазии.

Скалозуб у Луспекаева был совершенно неожиданным.

Начнем с того, что Луспекаев был необычайно импозантен, авторитетен в этой роли: он даже подавлял Фамусова своей барственностью, сознанием своего превосходства над всеми и важности занимаемого им общественного положения.

Этот Скалозуб производил весьма внушительное впечатление. Но только пока молчал. Стоило ему открыть рот и произнести первое слово, как из него лез

такой беспросветный дурак, которого трудно себе представить. Затем подавал реплику Фамусов, и Скалозуб, устало качая головой, снова превращался на наших глазах в монумент человеческого достоинства, пронизательности и разума.

Контрасты были так сильны, что все присутствующие на репетиции буквально покатывались от хохота.

Прибегал Луспекаев и к так называемым парадоксальным приспособлениям, создававшим необычайно комедийный эффект. Реплику Фамусова о брате Скалозуба:

Да! счастье, у кого есть эдакий сынок!  
Имеет, кажется, в петличке орденок? —

Луспекаев подтверждал с видом человека, которому до бесконечности надоела эта постылая слава: «За третье августа...» Затем в лице его происходили некие таинственные движения, из которых становилось ясно, что его охватывают воспоминания молодости. «Засели мы в траншею...» — начинал он, и дальше в неповторимой мимической игре его мы видели все: и атаку французов, и лихой кавалерийский бросок, где летели головы и враги разрубались до седла, и великую радость победы, и мундиры, залитые еще не остывшей кровью врагов, — все это проносилось за какие-то несколько мгновений, и, бессильно разведя руками, он заканчивал: «Ему дан с бантом, мне на шею».

И снова откровенный дурак превращался в мудрого государственного деятеля.

Произнося фразу:

Об них как истинный философ я сужу:  
Мне только бы досталось в генералы, —

он поднимался до высот просветленной поэзии благородных мечтаний о счастливом будущем.

В последнем акте есть известный монолог Скалозуба, где он защищает преимущество армейских офицеров перед избалованной царской гвардией. С нескрываемым презрением, как бы ощущая дурной запах, начал он этот монолог:

Мне нравится, при этой смете  
Искусно как коснулись вы  
Предубеждения Москвы  
К любимцам, к гвардии, к гвардейским,  
к гвардионцам;  
Их золоту, шитью дивятся, будто  
солнцам!

Его лицо искажала гримаса отвращения, и он делал неповторимый жест перчаткой сверху вниз: это были «солнца», светившие не с неба, а откуда-то из преисподней. Заканчивался монолог полнейшим чудом: Луспекаев широко разводил руками и после слов: «И офицеров вам начтем...» — делал гомерически-смешную паузу. Лицо его в эту секунду приобретало наивно-детское выражение, оно светилось изумлением перед чудесами, которые может творить человек, принадлежащий к первой армии. Перед словами: «...что даже говорят иные» — была еще одна небольшая люфтпауза, и, задыхаясь от переполнявшего его восторга, он заканчивал: «...по-французски!» И это «по-французски» звучало почти как «по-марсиански».

Павел Луспекаев не закончил работу над ролью, лег на операцию и уже не вернулся в театр.

Последний раз мы встретились в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской, после спектакля «Люди и мыши», который он смотрел. Безошибочно почувствовав в Ленни «свою» роль, он сказал мне об этом, и мы стали вместе строить фантастические планы — как он выздоровеет и будет играть Ленни в нашем спектакле. Я про-

вожал его, он спускался по широкой мраморной лестнице театра, трудно опираясь на палку.

А через несколько месяцев — страшное известие о его скоропостижной смерти в Москве, и на всю жизнь запомнившаяся мне панихида в одном из павильонов киностудии «Ленфильм», и залитые слезами лица моих товарищей по Большому драматическому театру имени М. Горького...



**Иван Краско**

## **МНЕ ПОВЕЗЛО**

Самое первое ощущение — непонятное. Смотрел «Варваров» в БДТ. Доронина — очень здорово! Лебедев, Стржельчик, Полицеймако, Рыжухин, Шарко, Кузнецов — все играют ярко, сочно. И среди них — новый артист из Киева, Луспекаев какой-то, и фамилию сразу не запомнишь. Ничем он тогда нас, студентов Театрального института, особенно не поразил. Как-то все очень просто, неброско, негромко. А говорят о нем много, легенды целые ходят.

Потом, тоже еще студентом, на съемках «Балтийского неба» увидел его в работе. В одном из эпизодов Луспекаев должен был припугнуть щеголеватого доктора за несправедливый и оскорбительный намек. Не помню уже подробностей, но поставить на место этого самого доктора (играл его В. Стржельчик) надо было обязательно. И слова соответствующие в сценарии имелись. Послушал-послушал Паша (за глаза и мы, конечно, так его называли), посмотрел задумчиво на предложенную ему мизансцену, а потом сказал, что текста здесь не будет, а будет вот что... После ехидной реплики доктора Луспекаев взглянул на него коротко и отошел не спеша за угол домика — медпункта, а оттуда поманил обидчика пальцем. Стржельчик удивился, потому что

угрозы никакой не увидел и понять сразу, что хочет сделать Луспекаев, не мог. Как, впрочем, и все присутствующие. А Павел Борисович невозмутимо так сгреб его своими лапищами за грудки да и посадил в таз под умывальником. В таком виде, естественно, эпизод и сняли.

А через некоторое время я встретился с ним на сцене. Нас, только что принятых в БДТ, сразу вводили в спектакли. В «Гибели эскадры» я получил небольшую роль безымянного офицера. Репетировали мало, запомнить все выходы и переходы было не так легко, поэтому в день спектакля волноваться я начал с самого утра: это тебе не учебный театр. К тому же вечером все оказалось на сцене совсем другим. Декорации при мощном свете странным образом трансформировались. Я все больше боялся что-нибудь напутать, но могучий поток спектакля тащил меня куда-то, как щепку. И вот — бунт революционных моряков. Мне надо по команде выхватить оружие и, отступая, прыгнуть за борт. Причем сделать это в точно установленном месте, чтобы оказаться за кулисой, ибо сцена кончается вырубкой света, а дальше в спектакле меня уже нет. Стою, готовый к бою самым добросовестным образом, жду сигнала. Началось. Смотрю, идет на меня сам Гайдай, то есть — Луспекаев. Глаза красные, кровью налились, страшный, будто гора надвигается. Тут я струхнул так, что забыл обо всем на свете. Какой там спектакль! Вот так же в детстве было, когда чудом от быка спасся. Душа в пятках. А уже темно, кончилась сцена. Я куда-то лечу в потемках и прочно застреваю в чем-то упругом. Хочу вырваться — никак. Дергаюсь снова и слышу шепот: «Тихо, тихо, порядок!» Какой порядок?! Сейчас дадут свет, а я на сцене. И верно, мягко нарастает свет, а я обнаруживаю себя в тисках луспекаевских объятий, за той именно кулисой, где надо. Павел Борисович улыбается как ни в чем не бывало: «Что, испугался?»

Мне, конечно, повезло. Весь репетиционный период «Поднятой целины» был таким наглядным уроком актерского мастерства, что я впервые серьезно ощутил абсолютную свою неопытность и слабость. Я понял: человеческая природа моя спит, и все, что я делаю на сцене,— лишь умозрительные построения, жизненной естественности, такой, как у Луспекаева, у меня нет и в помине. А Павел Борисович вытворял такое... Каждая репетиция — своеобразный спектакль. Он постоянно импровизировал — легко, с нарастающим упоением, и все остальные, артисты и режиссеры, не только делали свое дело, но и помимо своей воли становились увлеченными зрителями.

Роль председателя сельсовета Разметнова казалась мне малоинтересной, самостоятельных задач в ней не было,— так, присутствие при Давыдове, Нагульнове, Щукаре, и я все не мог увлечься ею.

Однажды Г. А. Товстоногов вдруг спросил меня, что за должность такая — председатель сельсовета и кто кому здесь начальник. Я бойко ответил, что Давыдов как председатель колхоза находится под моим началом, а Нагульнов, секретарь партячейки,— наш комиссар. Так что все мы тут одинаковые начальники, да я еще, может, и самый главный — так сказать, Советская власть в Гремячем Логе, вроде Калинина.

— И все трое в дружеских отношениях? — в раздумье продолжал Товстоногов.

— Конечно.

— Так в этом же все дело! Вы должны быть с ними на равных. А сейчас я вижу не Разметнова с друзьями, а молодого артиста Ваню Краско, который почтительно, снизу вверх, смотрит на своих знаменитых коллег, Луспекаева и Лаврова.

Это было сказано с таким изумлением, что я сразу же понял: действительно, какой же я хозяин в Гремячем Логе, если только «присутствую»?

Наверное, Георгий Александрович просил моих партнеров помочь мне. Во всяком случае, с этого дня Павел Борисович стал заводить со мной разговоры и о жизни вообще, и — как бы мимоходом — о Разметнове. Постепенно разметновская «портфеля» в руках перестала мне мешать. Как так — ненужный предмет? Наоборот, это атрибут власти, ни у кого больше такого нет. А раз я власть, надо эту власть как-нибудь осуществлять.

А Лушка? Может ли спокойно смотреть на такую бабу холостой казак? Известно, какая женщина Лушка, но Нагульнову-то она бывшая жена, он и теперь ее любит, только мешает она ему мировую революцию делать... Луспекаев говорил мне о ней так, как мог говорить только он один.

Когда появились рецензии на спектакль, я удивился, что все заметили Разметнова. В одной из статей было написано, что Разметнов смотрит на Лушку, как кот, масляно улыбаясь в пшеничные усы. Павел Борисович пришел в восторг. Мне казалось, что он радовался одной этой фразе в мой адрес больше, чем целым полом, посвященным его Нагульнову. А уж Нагульнова Луспекаев даже и не играл, а был им — весь, без остатка. Мировая революция не была для него, Нагульнова, чем-то недостижимо далеким. Он так конкретно ощущал ее! Нес в каждом своем слове, в малейшем, самом простом поступке. Для него это был способ жизни. Он сам так жил и других убеждал, что иначе нельзя. Неподкупная честность, самоотверженность делали его истинным рыцарем революции.

У А. В. Луначарского есть рассуждение о том, что мастер является учителем для многих, не являясь педагогом в прямом смысле слова. Таким учителем был для нас, молодых актеров, Луспекаев.

Неотразимая естественность, простота его природы были непридуманнами, настоящими. И в других он сра-

зу видел фальшь. Очень не любил всякие актерские «штучки», называя их «понты». Говорил он это слово грустно, с таким сожалением, что становилось стыдно за того, кто позволяет себе подобное.

Поразительна была деликатность Павла Борисовича в творческих делах. На первой репетиции «Жизни Матвея Кожемякина» я по какой-то причине не был. Ирина Сорокина, постановщик телеспектакля, сказала мне на следующий день, что Луспекаеву очень нравится моя роль Шакира и что если бы не Матвей, он обязательно выпросил бы у нее этого татарина, и тут же показал, какой он, Шакир. Попроси, мол, пусть он и тебе покажет: это так здорово, тебе очень поможет. И я, конечно, попросил. Мое доверие к его таланту и опыту в это время было уже безграничным. А он вдруг расстроился. Показывать отказался наотрез и наговорил обидного. Что и думал-то обо мне лучше, и что я его принимаю за кого-то другого. «Что же ты, подражать мне, что ли, будешь?» Я сначала и не понял, чего он так на меня набросился. Недоразумение какое-то, ну и ладно, забудем. А в конце съемок, когда старый Шакир прощается с умирающим Матвеем, я вдруг увидел, что у Луспекаева затряслись плечи (он лежал спиной к камере).

Меня даже озноб прохватил — плачет. Звучит команда «стоп». Павел Борисович поворачивается ко мне лицом, на глазах у него действительно слезы, но только он не плачет, а смеется. Оказалось, что его рассмешила старческая болтовня Шакира: «Ай, нехоруша, нельзя так...» Умирать, значит, нельзя, нехорошо это. Поскольку Луспекаева на сцене рассмешить или, как говорят актеры, «расколоть», было практически невозможно, я принял эту его реакцию за высшую похвалу моей работе. И тогда только понял, почему он не показал мне «своего» Шакира. Его доверие ко мне было гораздо глубже, человечнее и мудрее.

Из этого вовсе не следует, будто наши отношения были сплошной идиллией.

Однажды я, грех до сих пор на душе, помог телевизионщикам втянуть Луспекаева в какую-то «тематическую» передачу. Для меня это было дело привычное — текст выучивался на один раз, после передачи он вылетал из головы напрочь. Вникнуть и вжиться было просто невозможно по времени. О художественной стороне такого исполнения и говорить не приходится.

Павел Борисович, получив роль, стал нервничать, никак не мог запомнить текст и вообще не понимал, зачем и кому все это нужно. Но согласившись, отказаться от передачи не решился. Он, должно быть, надеялся все-таки усвоить чужеродный для него материал и чисто по-луспекаевски вкладывал в бесплодную затею титанические усилия. А когда передача кончилась и мы отмучились, весь накопившийся гнев он вылил на меня. От моих попыток успокоить его — забудь, мол, и смотреть-то никто не будет — он расвирипел окончательно: «Уйди с глаз моих долой! Убью...»

Не крик. Шепот. Знаменитый луспекаевский взрыв. На сцене он так взрывался в «Четвертом», играя Бонара. Но в жизни... до сих пор вспоминать жутко.

Такой же приблизительно взрыв был по другому, но тоже творческому поводу. Предполагалась постановка пьесы А. Штейна «Гостиница «Астория». Режиссер Ирина Сорокина решила поручить роль Коновалова Павлу Борисовичу. Луспекаев прочитал пьесу, роль ему понравилась, но он спросил, кто еще будет занят в спектакле, в частности его интересовал исполнитель роли Рублева, к которому по сюжету пьесы уходит жена Коновалова. На роль Рублева Сорокина предполагала меня и сказала об этом Луспекаеву. Реакция Павла Борисовича была совершенно неожиданной. Он вспыхнул и сразу стал кричать, что женщин нельзя подпускать к режиссуре на пушечный выстрел, потому что искуст-

во — не игра в бирюльки, надо жизнь знать, настоящую жизнь.

— Где это видано, — кричал Луспекаев, — чтобы от меня жена ушла к этому шпендрику Ваньке Краско?! — Он швырнул пьесу на пол и категорически отказался играть в спектакле.

А дня через три позвонил Сорокиной:

— Надеюсь, ты не разболтала Ивану?

— Конечно нет, Паша...

— Ну ладно. Ставь пьесу. Все правильно. Дело там не в мужике, в другом дело...

...И последняя встреча. Утром на «Ленфильме». Сидит Павел мрачный, небритый. На мой вопрос, что случилось, — отмахнулся, попросил закурить. Все знали, что курить ему нельзя.

— Не надо, Паша...

— Дай! — не просьба уже, а призыв о помощи. Как тут не дать? Затянулся раз — полсигареты нет.

— Не спал ночь, — говорит. — Разговаривал по телефону с Товстоноговым. Зовет сыграть Годунова.

— Вот здорово!

— Что здорово? Ну что? Книжки все читаешь? Ты вычитал в своих книжках, чтоб кто-нибудь Годунова пушкинского сыграл?

— Шаляпин, — говорю, — спел.

— Вот только что — спеть... Никто не смог это сыграть. А почему я должен? Отелло я хочу играть и смогу, а он мне — Отелло мы всегда успеем... В общем, в раздразе я. Еду сниматься в «Королевскую рать». Билет вот жду...

Попрощались. Кто же знал, что навсегда. Хоронить его я не пошел. Живой он для меня.

## Олег Басилашвили

### УРОКИ МАСТЕРСТВА

Так случилось, что в Большой драматический театр имени М. Горького мы пришли одновременно, но он — сложившимся мастером сцены, превосходно сыгравшим ряд ролей, человеком, о котором рассказывались полуфантастические истории, а я — начинающим актером, делающим только-только первые шаги на сцене. Мне, робкому дебютанту, после деловитой и академической студии МХАТ жизнь большого театра и без Луспекаева казалась неким сложным и обескураживающим коловращением. Я в какой-то степени был готов к встрече с Павлом Луспекаевым, наслышан был о его таланте, но действительность превзошла все ожидания. С первых же репетиций «Варваров» Горького он буквально подавил меня стихийной силой темперамента, чувством подлинной правды. Еще в школе, по книгам и рассказам актеров старшего поколения, я знал, что встречались иногда на сцене актеры-самородки с огромным темпераментом. Луспекаев не был похож на легендарных трагиков прошлого. Его темперамент загорался на глазах, от точности образного решения, от точно найденных отношений, обстоятельств, черт характера.

Чудо рождения подлинного чувства происходило ежедневно и неотвратно. У этого громадного, широко-



плече, смуглого человека с пронзительными глазами был буквально какой-то собачий нюх на правду. Рядом с ним не только я, но, думаю, многие ощущали неправдоподобие, искусственность своего поведения. Но если некоторые мои старшие товарищи начинали в эти минуты сомневаться в правильности своего назначения на роль, то я начал сомневаться в правильности выбора профессии. «Сиюминутность», органичность, простота поведения Луспекаева на репетициях и спектаклях производили впечатление стихийности его дарования. Казалось, он не затрачивает никаких усилий на предварительное обдумывание роли, она, как говорится, «прет из него» сама, как опара из горшка, без натуги и старания. Вряд ли, думал я, он дома заглядывает в роль, зачем ему это? Луспекаеву актерский дар «ниспослан свыше». Мне же все давалось с трудом. И хотя со школы я усвоил истину, что «труд не оскорбляет Аполлона», что «без терпения не будет и вдохновения» и т. п., про себя я думал: подлинному таланту не надо много труда.

В первые месяцы работы вне репетиций мы общались с Луспекаевым нечасто. Я был убежден, что по складу своего буйного характера Пашка Луспекаев (иначе его товарищи не называли, как, скажем, Разина не называют Степаном Тимофеевичем, а Стенькой) в свободное время тратит себя так же неумно, щедро и расточительно, как на сцене. Какой уж тут анализ роли, определение задач и сверхзадач, раздумья в тиши уютного кабинета!

Несколько сблизившись, я рискнул выведать у него, каким образом удается ему, почти не затрачивая труда, так полно погружаться в образ, так мгновенно преображаться в Черкуна, в Гайдая, в натянутого как тетива фанатика революции Нагульнова.

Луспекаев, округлив глаза и чмокнув губами,нисходительно бросил:

— Слова надо хорошо выучить. Выучил — дело в шляпе.

Тут я совсем сник. Может быть, действительно плюнуть на все, повести буйную, разгульную жизнь, может быть, это хоть как-нибудь приблизит меня к мере луспекаевского таланта?! Именно таким великим представителем богемы был для меня Павел Луспекаев.

Но вот мы получили квартиры в одном доме, на одной лестничной площадке, и наши встречи, естественно, стали более частыми.

Из-за тяжелой болезни ног Павел не имел возможности часто бывать там, где ему хотелось, а в иные недели и месяцы просто не мог ходить. Тосковал по театру он ужасно. С нетерпением ожидал моего прихода и свежей информации обо всем, что сегодня произошло в театре, обо всем, что я видел, слышал, узнал, пережил.

Но обычный рассказ его не устраивал. Он требовал, чтобы я все показал, проиграл в лицах. Если мои показы были удачны, Павел заливисто хохотал, сверкая белыми зубами, валился на диван и, давясь от смеха, сам «проигрывал» короткий диалог или жизненную сценку, которую я только что ему показал. Делал он это с таким искусством, будто не я, а он был свидетелем или участником рассказанного. Если мои показы были менее удачны — принужденно улыбался, досадливо щурил глаза и говорил: «Не так... Нехорошо ты сыграл... Не так все было...» — и импровизировал сцену, доигрывая ее на свой лад с подлинным блеском.

Я окончил хорошую школу и очень благодарен своим учителям и режиссерам. Но мои ежедневные показы Луспекаеву стали для меня еще одной школой актерского мастерства. По дороге домой я мысленно готовился к ним, проигрывал про себя все то, что буду показывать. Полагаю, что вереница лиц, знакомых и незнакомых, разных возрастов и обличий, которую я

переиграл перед больным товарищем, не просто расширила мой актерский диапазон, а научила угадывать в людях главное, обострила мое внимание, растревожила воображение. На сцене, в спектаклях, я стал чувствовать себя более свободным. Теперь, сравнивая себя с тем застенчивым молодым актером, который впервые встретился с Луспекаевым, я понимаю, как много мне дали уроки мастерства, преподанные Пашей. Почему он требовал от меня не рассказов, а показов «в лицах»? Потому что так ему было интереснее? Или потому, что он хотел освободить меня от ложного стыда, застенчивости, скованности?

Содержанием моих рассказов-показов была повседневность, будни театра, обыденность. В присутствии Луспекаева повседневность переставала быть повседневностью. Она окрашивалась в те тона, которые сегодня он выбирал,— трагические, юмористические, философские, задумчивые. В рядовом, банальном факте он вдруг открывал юмор или драматизм, смысл или бессмыслицу.

Что бы ни делал Павел, что бы ни играл, о чем бы ни говорил, всему он отдавался до конца, без остатка. Однажды мне даже сделалось страшно за него.

Как-то мы смотрели по телевизору чемпионат мира по хоккею. Играли наши и канадцы. От одной шайбы зависело все, но наши игроки никак не могли загнать ее в ворота противников. Паша скрипел зубами, до боли стискивал мое плечо (а силы, надо сказать, он был необычайной), отворачивался и вдруг, побледнев, резко встал, царственным жестом приказал мне сидеть и вышел из комнаты. «Потом расскажешь»,— бросил он на ходу, изобразив на лице полное безразличие. Но так плохо изобразил, что я понял: ему просто дурно.

Потом, грызя семечки — ему нельзя было курить,— побледневший, но заливающийся смехом, он подтрунивал над собой и обещал, что больше никогда не будет

смотреть хоккей. И все-таки он еще не раз смотрел хоккейные передачи...

Однажды, когда я вошел к нему в комнату, он смущенно-торопливо спрятал под подушку какую-то тетрадку. Я понял, что лучше не спрашивать его ни о чем. Но как-то, очевидно желая вознаградить меня за понравившийся ему рассказ-показ или просто по-ребячьи похвастаться, что тоже было свойственно Паше, он предложил мне... прочесть его рассказ.

Надо сказать, я был тогда не очень высокого мнения об общей культуре и образованности Павла. Я знал, что война отняла у него детство, что судьба его была трудной. Это, а главным образом природный талант, объясняло и оправдывало Пашу, примиряло с тем, что он, как говорится, «не эрудит». Я не часто видел его с книгой. Поэтому, надо думать, мне не удалось скрыть изумления и, выпучив глаза, я не столько спросил, сколько уже осудил:

— А ты что, пишешь рассказы?

Он виновато потупился.

— Да так... писал... ты прочти...

Я прочел то, что он назвал рассказом. Потом еще что-то подобное. Не знаю, не могу определить, к какому жанру, виду литературы следует отнести прочитанное, но это было невероятно интересно и талантливо. Ясно было, что пером движет рука совершенно неопытного литератора, но точность увиденного, непривычность взгляда на жизнь, подлинная искренность, самобытность рассказов Луспекаева произвели на меня ошеломляющее впечатление. Паша, оказывается, умеет не только видеть и изображать подсмотренное в людях, он очень по-своему, по-луспекаевски осмысляет жизнь.

За первым открытием пошли другие.

Я считал себя довольно эрудированным в вопросах литературы. Еще бы — рос в интеллигентной семье, учился в школе-студии МХАТ. В разговорах о литера-

туре, каюсь, иногда позволял себе некоторую высокомерную покровительственность тона. Постепенно выяснилось, что читал Паша не меньше меня, а что касается эмоционального восприятия, осмысления прочитанного, особенно Шекспира, то здесь он мог дать мне большую фору.

Когда я заставлял Пашу за «литературным трудом», он пренебрежительно смахивал тетрадь в ящик стола и принимался за семечки. А застигнутый врасплох с книгой в руках, Павел делал «умные» глаза, подпирал двумя пальцами щеку и, слюнявя палец, принимался подчеркнуто неумело листать страницы. Он понимал, что его считают малообразованным, стихийным талантом, человеком «от земли», и охотно играл эту роль.

Часто Павел мне казался большим, но наивным ребенком. Как ребенок, он мог обрадоваться или огорчиться из-за пустяка. Он остро воспринимал малейшую нечуткость, бурно на нее реагировал. Но, к счастью, был отходчив и долго сердиться не умел.

Не многие были свидетелями игр-развлечений больного Паши.

Такой забавой был для него магнитофон. Он записывал на пленку самые различные звуковые картины. Я хохотал до слез, до колик от пародий на звуковой ряд американского кинобоевика. На ничего общего с английским языком не имеющим, но тем не менее именно на английском языке изъяснялись благородный, одинокий, но сильный и справедливый шериф и гангстеры, звучали голоса лирической героини и ее подлых похитителей, таинственные шорохи, загадочный стук каблучков по ночному асфальту, скрип и скрежет тормозов и душераздирающий вопль жертвы. Все было удивительно похоже.

Павел ничего не делал так, для формы, из простой вежливости. Если ему что-либо нравилось, то он не скрывал этого, если не нравилось — бранил, и в самой

обидной форме. Но если он хотел кому-нибудь помочь, то находил удивительно точные слова. Мысль его всегда была эмоциональной и выраженной образно.

Посмотрев репетицию «Трех сестер», Павел остался недоволен мной в роли Андрея. Он ругал меня долго. И во всем был прав, что делало его замечания особенно обидными. Заканчивая разбор, точнее разгром моей работы, Павел как бы мимоходом бросил: «Андрей действительно, действительно мог бы стать великим ученым... как этот... как Эйнштейн». В слово «действительно» он вложил столько боли, столько тоски и обиды, что я почувствовал всю трагедию человека, которого играл. Трагедию большого таланта, запутавшегося в тенетах повседневности.

Говорят, что я хорошо, в конце концов, сыграл Андрея. Этому я во многом обязан Паше Луспекаеву...

Так постепенно, шаг за шагом, легенда об актере Луспекаеве, которому все дается легко и без труда, без мук и сомнений, стала рушиться.

— Да нет, завтра репетиция, надо бы слова подучить,— не раз говорил Паша, отклоняя мое предложение пойти куда-нибудь.

— Зайди часа через два-три,— иногда говорила мне Инна, жена Паши,— у него что-то там с текстом не ладится.

Я недоумевал. Репетиции идут не первый месяц. Неужели он еще текста не знает? Или на память свою не надеется? Конечно же нет. Он прекрасно знал текст своих ролей с первых же репетиций. Видимо, он еще для Паши не сделался «своим», а без этого Луспекаев не считал возможным приходить на репетицию. Без этого вылезали штампы, или, как Паша выражался, «понты». «Понты», то есть подобие правды, мнимый темперамент, подделка чувства,— в ком бы Паша их ни замечал, в себе самом, в других,— вызывали у него физическое отвращение. Он мог простить актеру не-

достаточную выразительность, технические несовершенства, ошибки, но никогда не прощал «понтов». А нюх на эти самые «понты» был у него острейший.

Часами, неделями, месяцами не расставался Паша с ролями, замусоливая тетрадки до состояния древних манускриптов. Ходил мрачный, нервный, несправедливый к близким, пока текст роли не становился как бы частью его самого. Светились его глаза-маслины, когда роль входила в него. О своих героях Павел мог говорить часами, рассказывая истории, которых не было в пьесе. Мало сказать, что Луспекаев досконально знал всю подноготную тех, кого играл,— он был свидетелем, очевидцем, участником всех этих историй, не сторонним лицом, а крайне заинтересованным, пристрастным. Не козыряя терминами системы Станиславского, Паша докапывался до сути характера, определяя по-своему, не по-научному, зерно образа, сквозное действие, атмосферу. И его «ненаучные» определения, по-моему, были как раз такими, какие принял бы Станиславский.

И наступал день, час, минута, когда все в роли становилось для Паши близким, понятным, своим.

На одном из спектаклей «Четвертый», сидя в гримерной у Паши, я увидел у него на шее маленький медальон на медной цепочке. Медальон был полураскрыт — виднелась какая-то женская головка. Раньше я этого медальона не замечал: в спектакле у Бонара ворот был глухо застегнут, да и сцена эта шла почти в темноте. Я протянул руку, чтобы рассмотреть.

— Оставь! Не твое!

Грозный тон не оставлял сомнений в том, что повторение просьбы вызовет взрыв.

Однажды я пришел в гримерную раньше, чем он, и обнаружил приготовленную реквизиторами цепочку с медальоном у него на столе. Любопытство взяло верх. В медальоне оказалась вырезанная из какого-то иностранного журнала женская головка. Павел придумал эту

женщину, полюбил ее, сделал тайной Бонара. В эту тайну Паше пришлось посвятить реквизиторов. Больше никто, ни зрители, ни партнеры-актеры, о ней не знали. Паше она была нужна. Не думаю, что именно этот талисман сделал Бонара — Луспекаева шедевром спектакля, выдающимся произведением сценического искусства. Скорее наоборот — гениально созданный характер подсказал эту подробность.

Нет, не был Луспекаев представителем богемы. Он был великим тружеником. В труппе любого театра Луспекаев мог бы быть образцом точности, дисциплинированности, требовательности к себе. На репетиции он приходил не позже чем за полчаса. Ему ведь нужно было спокойно «вспомнить текст». На спектакли он приходил задолго до положенных сорока пяти минут. Слова «не успел», «опоздал» в лексиконе Луспекаева просто отсутствовали.

Павел Луспекаев был навечно отравлен театром. Без него он просто не мог жить. Больной, прикованный к кровати, он тосковал по торжественному шороху раздвигаемого занавеса. Физические страдания он переносил куда более мужественно, чем нравственные. Страх потерять сцену мучал его во сто крат сильнее. Без ступней на обеих ногах топал он обрубками по полу, балансируя руками, чтобы не упасть, — так он тренировал себя для возвращения на сцену. Превозмогая сильнейшую боль, он готовился к роли Отелло, которого должен был сыграть в БДТ имени Горького.

Чудо, подаренное нам гением Луспекаева, — мы не без оснований редко употребляем это слово, но, думаю, по отношению к Луспекаеву оно оправдано, — заработано гигантским трудом, бескорыстным, самоотверженным служением театру. Вдохновение Луспекаева, свидетелями которого были все без исключения актеры театра и десятки тысяч зрителей, — итог адской, многомесячной, счастливой работы.



## Владимир Рецетер

### ОН РАСТЕТ...

Когда Верещагин из «Белого солнца пустыни», разметав басмачей, стал к штурвалу, седой, большой и красивый, мы знали о динамите и часовом механизме, но надеялись на чудо. Чуда не произошло, механизм сработал. И все-таки взрыв и гибель Верещагина казались случайностью. Он должен был остаться в живых.

Когда Павел Луспекаев, преодолев боль, встал на ноги и начал сниматься все свободней, смелей, мы видели, как он сжигает себя, знали о часовом механизме подлой болезни, и все же забыли об этом, положившись на чудо. Чуда не произошло, врачи объяснили, почему взорвалась аорта. И все-таки эта смерть в сорок три года кажется случайностью. Он должен был остаться в живых.

Один артист сказал, что Луспекаев умер накануне большой славы. Это верно, но дело не в славе. Луспекаеву не она была нужна.

Нужна была жизнь, нужна была свобода от боли и работа. Чем подлинней художник, чем смелее его талант и чем явственнее сознание собственной силы, права и власти, тем безразличней он к славе, тем больше она мешает ему. Это я чувствовал в Павле и, кажется, не ошибался.

Несколько лет мы сидели с ним в одной гримуборной, играли в одних спектаклях, были в одних гастроллях, подклеивая бороды, переговаривались бог знает о чем. Но на часы поверхностного актерского общения нам выпало несколько минут душевного понимания друг друга, и эти минуты дают право и обязывают меня говорить о нем.

Многие называли Луспекаева Пашей, легко сходясь и переходя на «ты» и назавтра считая себя его друзьями. Он был открыт, щедр и будто бы доступен. А мне всегда казалось, что Павел только терпит это амишонство и не уважает тех, кто набивается в друзья, что он горд и очень затаен внутри себя, бешеный и ранимый.

Однажды я позвонил ему и сказал, что мне дорого в том Матвее Кожемякине, которого Луспекаев сыграл накануне в трехвечеровом телевизионном спектакле по Горькому. Дорого было то, что он не представлял окурковского обывателя, не разоблачал «окуровщину», а вместе с Матвеем наблюдал, любопытствовал и скучал, мучительно отгадывал смысл существования; вместе с Матвеем жил в глуши и не глохнул к добру, бунтовал, болел, готовился к смерти. «Спасибо,— сказал он мне,— я этого и хотел».

Луспекаев — актер выдающийся (не хочется писать — был) не только по неисчерпаемому таланту, не только по великолепному неподчеркнутому мастерству, но прежде всего по осознанному стремлению играть не проблему, а жизнь и судьбу, не идею, а самое время, родившее эту идею.

Есть актеры, способные дать глубину и объем своим героям. Луспекаев, мне кажется, обладал большим и более редкостным даром. Вокруг его сильного, накаленного жизнью тела возникала некая сфера, каждый раз особенная, его речи и реплики захватывали тот воздух, ту погоду, то время, в которое родились.

От его Макара Нагульнова веяло донской землей, казачеством, тридцатыми годами, жестоким упоением схватки и задушенной любовью. Он был вырублен целиком из одного монолита и с отчаянной веселостью шел навстречу гибели.

Его наемник-легионер Бонар из симоновской пьесы «Четвертый» ненадолго возвращался с того света, чтобы свидетельствовать против лживых статей, написанных главным героем. Выходя на сцену, Бонар Луспекаева приносил с собой шум и запахи своего последнего дождя в джунглях, все простые подробности одной неприкаянной жизни, жизни, махнувшей на себя рукой, взявшей на душу каменную вину убийств, обреченной и глубоко под спудом таящей остаток нежности...

Он снимался во многих фильмах, но, пожалуй, именно Верещагин, со своей тоской, со своей дремлющей силой, со своей гитарой и сразу запомнившейся песенкой «Не везет мне в смерти, повезет в любви», именно Верещагин со своим главным выбором и смертельным боем открывал перед Луспекаевым широчайшие перспективы в кино.

До Большого драматического театра в Ленинграде у Павла было Училище имени Щепкина и театры в Тбилиси и Киеве. Я не думаю, что Луспекаев был фигурой удобной, легко приживающейся к новому театральному организму. Было в этом характере и такое, что, как говорят врачи, могло вызвать отторжение ткани: слишком он был самобытен и слишком не хотел, не мог поступиться своей самобытностью. Но по самой своей природе и масштабу Луспекаев не мог не оказаться каждый раз в центре, в самом средоточии интересов художественного коллектива. Павел был на редкость умен, умом живым, не книжным, и никогда не унижал себя до забот о собственном положении.

С годами все больше ролей огромных, подчас nepoстижимых мы связываем с именем Луспекаева. Он меч-

тал об Отелло. Он был нужен для Горького, Гоголя, Островского, Достоевского, Шекспира.

С блистательной свободой и заразительностью сыграл он на телевидении гоголевского Ноздрева. Это — подлинное создание, где луспекаевское жизнелюбие выразилось мощно и обаятельно. Шли пробы и поиски пушкинского Бориса Годунова...

Луспекаев умер, начав сниматься в роли Вилли Старка в трехсерийном фильме по роману «Вся королевская рать» — в роли, будто бы написанной американцем Уорреном специально для него. Затем он должен был сниматься в роли чеховского доктора Астрова...

Луспекаев удивлял нас при жизни. Он продолжал удивлять нас и потом, после панихиды на «Ленфильме», где живой портрет спорил с последним гримом успокоенного лица.

Он появился на экране телевизора в роли писателя Аркадия Гайдара в фильме по сценарию Ю. Принцева «27-й неполный». Может быть, здесь многое совпало в биографиях: шестнадцатилетним мальчишкой Луспекаев ушел на фронт, воевал в разведгруппе, при штабе партизанского движения 3-го Украинского фронта, был ранен. В фильме есть сцена, где девушка, одна из тех, кого он успел «приручить», спрашивает Гайдара — Луспекаева: «Аркадий Петрович! А если умереть за счастье?» «Ну, если за счастье...» — отвечает он, на мгновение задумавшись. Как сыграна эта пауза, трудно передать, потому что, наверное, она и не сыграна, потому что здесь Луспекаев — Гайдар думает о такой вероятности для себя, думает и не знает, что он накануне смерти. «Ну, если за счастье... Но лучше не умирать! Жить лет до ста...» — «До ста? Много!» — «В самый раз!»...

Позже появился телефильм «Такая длинная, длинная дорога...».

Вышедший на пенсию кадровый ленинградский рабочий Иван Артамонов, человек одинокий, потерявший

на войне сына, отправляется искать его могилу. Вот он поручает щенка заботам соседки, пьет пиво со старым товарищем, вот едет в поезде на боковой полке, идет через деревню, через стройку, встречается с разными людьми. Вот крупные планы — живое лицо, живые, глубокие, светящиеся глаза. Он идет от могилы к могиле, ставит памятники чужим сыновьям. Такая длинная, длинная дорога...

Но дело не только в экранных встречах. Сегодня происходит нечто большее. Потому что в размышлениях о профессии, просто о жизни Павел Луспекаев присутствует.

И не только присутствует, а растет. Растет постоянно. Нет, не слава его, не слава о нем, а он сам.

Если бы сейчас он мог слышать, я бы прочел ему одно стихотворение. И если бы оно понравилось, я, быть может, посвятил бы его Павлу... Вот оно.

Факир на час, актер, растратчик  
бесценных искорок души,  
капризам времени потатчик,  
войди, и спой, и попляши!  
Заспорь. Плени нас монологом.  
Припомни давнюю гастроль,  
пикник на холмике пологом,  
когда-то игранную роль...  
Не верь, что молодость минула,  
а слава рядышком прошла,  
что ты садился мимо стула,  
глядел в кривые зеркала!  
Да, ты ушел... Но слово, слово,  
но жест, подсказанный душой,  
природа сохранить готова  
в какой-то вечной кладовой.  
Звучанье голоса, движенья  
полдневной тени на пути,

беспечно веря в продолженье,  
бессмертье могут обрести.  
Не киноплёнка, не пластинка,  
не рукопись чужих трудов,  
но сказка, басенка, живинка,  
скользящая поверх веков...

## Юрий Толубеев

### Я ОЧЕНЬ ЛЮБИЛ ЕГО

Мы играли в разных театрах и не встречались на сцене. Но я очень любил Павла Луспекаева. Впервые я увидел его в спектакле «Варвары». Он покорила меня необычайной яркостью, темпераментом, тонким пониманием роли Черкуна.

Когда-то я сам играл в этой пьесе Горького, хорошо знаю ее и потому особенно остро почувствовал глубину психологического проникновения актера в характер его героя. Луспекаев не играл Черкуна, а был им. Такой абсолютной правды сценического существования мог достигнуть только актер редкого дарования.

В каждой своей роли — и драматической, и комедийной — он был необыкновенно правдив.

Это был человек огромного обаяния. Он не замыкался в себе, живо интересовался людьми, присматривался к ним. Накапливал впечатления в своей творческой кладовой и потом талантливо претворял в работе над ролью.

Мы встретились с ним на репетициях телеспектакля «Мертвые души», где он играл Ноздрева, а я Собакевича.

У меня не было общих сцен с его Ноздревым. Но я видел Луспекаева на репетициях, которые проходили в

нашем театре. Направляя Луспекаева в нужное русло, режиссер А. Белинский вместе с тем давал ему свободу для актерского поиска. Ведь режиссерская идея только тогда обретает сценическую жизнь, когда актер развивает ее, вносит нечто свое. Луспекаев вносил свое неизменно.

Некоторые актеры подолгу вынашивают образ, постепенно нащупывают характер персонажа. Луспекаев сразу «брал быка за рога», напоминая мне в этом отношении Николая Константиновича Симонова.

На репетиции Луспекаев всегда приходил наполненный. Очень многое и неожиданно находил в процессе работы, талантливо импровизировал. У него была богатая фантазия, и он щедро делился своими находками с партнерами, нередко подсказывал им оригинальные детали.

Репетировал он всегда в полную силу. Никогда не бормотал текст, не торопился, не наступал на реплику партнера. У него был абсолютный слух на правду. Он великолепно ощущал атмосферу каждой сцены, ее ритм, ее тональность.

Его Ноздрев — истинно гоголевский. Все, что Гоголь написал о Ноздреве, Луспекаев претворил в жизнь.

Я видел в этой роли прекрасных актеров — И. М. Москвина, Б. Н. Ливанова. Луспекаев пошел своим путем, играл по-своему, очень талантливо и непосредственно, внося в исполнение какую-то неожиданную личную ноту.

В его Ноздреве все до мельчайших деталей было оправданно. «Как мы покутили», — говорил он, разглядывая в самоваре огромный синяк под левым глазом, — и сразу становилось ясно, как они покутили.

Луспекаев использовал в этой роли разнообразные комедийные краски — от сдержанного юмора до заразительного смеха. И мы часто смеялись на репетициях. Но иногда в его характеристике Ноздрева проскальзы-



вала и гоголевская грустная интонация, и тогда мы внимательнее присматривались к нему.

О чем бы ни рассказывал его Ноздрев, Луспекаев все более увлекался и сам начинал верить в то, о чем говорил.

Его Ноздрев был искренне убежден в своей правоте, даже плутуя в игре в шашки. И потому считал себя глубоко уязвленным и обиженным, когда Чичиков не верил ему и обвинял его в жульничестве.

Луспекаев все делал с упоением, все больше и больше загораясь и заражая своей убежденностью окружающих.

Он был превосходным партнером, все время жил в ритме, в атмосфере сцены; мгновенно принимал все посланное партнером и великолепно возвращал ему.

Таким партнером был Владимир Иванович Чесноков, которого я называл «лучшим партнером Советского Союза». Хорошие партнеры — Е. Евстигнеев, О. Табаков, наверное, А. Джигарханян. Но, в общем-то, такие партнеры — редкость.

Я не знаю у Луспекаева плохо сыгранных ролей. В этом смысле его можно назвать счастливым актером.

## Александр Белинский

### РАЗГОВОРЫ МЕЖДУ РЕПЕТИЦИЯМИ

Он позвонил мне в два часа ночи. Это было обычное время его звонков в те незабываемые полгода, когда мы репетировали и снимали «Мертвые души». Ночами с помощью верного друга — жены Инны Кирилловой он учил текст. Если что-нибудь было неясно или, наоборот, рождалось какое-нибудь новое приспособление, звонил, не стесняясь, хотя, по существу, был, как это ни покажется странным, человеком застенчивым и легко ранимым.

На этот раз он не говорил в трубку, а орал:

— Объясни мне такую фразу у Гоголя. Ноздрев обращается к зятю Мижухеву по поводу Чичикова и говорит: «Ну что он мне или я ему? Он приехал бог знает откуда, я тоже здесь живу». Объясни, почему он так странно говорит: «Он приехал бог знает откуда» и после этого — «я тоже здесь живу», не «а я здесь живу», что было бы по логике, а «я тоже здесь живу».

Я не смог ответить.

— А я знаю! — закричал довольный Луспекаев. — Ноздрев никогда не ждет ответа собеседника. Он слышит его, хотя партнер ничего не говорит. «Он приехал бог знает откуда», — говорит он и слышит ответ Чичи-

кова: «Нет, я из этих мест». «Я тоже здесь живу»,— радуется Ноздрев. Но Чичиков ничего не говорит, просто Ноздреву так хочется услышать. Поэтому Гоголь и написал Ноздреву такие длинные монологи. В них все время есть воображаемые реплики Чичикова, Мижучева. Здорово, да? Завтра я тебе покажу!

И, не попрощавшись, повесил трубку.

Назавтра он показал. И как! Юрий Владимирович Толубеев, не пропускавший ни одной репетиции Луспекаева,— я по его просьбе специально назначал сцены Собакевича и Ноздрева в один день,— всклипывал от наслаждения.

Через два дня мы сняли сцену всю целиком с двумя дублями.

Самым трудным оказалось выбрать дубль. Оба были лучшими.

А начинал он работу над Ноздревым тяжело. Он боялся сравнения с Ливановым, который произвел на Луспекаева в мхатовском спектакле огромное впечатление. Боялся обилия текста. Больше всего боялся сложности гоголевской лексики.

Однажды он мне сказал:

— Слушай, а Ноздрев человек безумно трогательный.

— Да, это человек, который считает себя порядочным, и, когда убеждается, что Чичиков непорядочный, он обижается.

— Приведи мне пример,— попросил Луспекаев.

— Ну вот, когда Чичиков отказался играть в шашки, Ноздрев говорит: «Значит ты не будешь играть со мной в шашки? Так ты подлец!» Он потрясен непорядочностью Чичикова. Он забыл, что сам только что снял две чужие шашки с доски, что они лежат у него в кармане.

На следующий день мы репетировали телеспектакль в Театре драмы имени А. С. Пушкина. Собралась

масса народу, в театре мечтали, чтобы Луспекаев перешел к ним. Луспекаев — человек какой-то уникальной порядочности. Он заявил:

— Нет уж, я начинал в Большом драматическом театре, и если вернусь на сцену, то вернусь только в этот театр.

Мы начали репетировать. Горбачев, который играл Чичикова, сказал:

— Я не буду играть с тобой в шашки.

Ноздрев — Луспекаев ответил:

— Так ты не будешь играть со мной в шашки? — и у него задрожала нижняя губа.

— Нет, не буду.

— Так ты подлец.

И заплакал.

Работали над «Мертвыми душами» долго, наслаждаясь этой работой. Как-то месяца через два после премьеры он позвонил мне. Конечно же ночью.

— Слушай, я тут прочел пьесу Ионеско. Говорят — театр абсурда, театр абсурда!.. А ведь вся-то пьеса не стоит одного монолога нашего Ноздрева.

Он так и сказал: «нашего Ноздрева».

Нас подружил Николай Васильевич Гоголь. Первая встреча произошла на репетициях телеспектакля «Нос». Спектакль не получился. Но Луспекаев!.. Он играл полицмейстера. Когда он приносил Ковалеву нос, разворачивал тряпочку и рассказывал о бедственном положении своей семьи, о том, что с ними живет «теща, то есть мать моей жены», о «мальчике, который подает большие надежды», и тому подобное, то весь этот громадный гоголевский монолог был железно подчинен одной сквозной задаче: выпросить у Ковалева деньги. Какие бы интонационные или пластические находки ни рождались у Луспекаева на каждой репетиции, при каждом дубле они всегда были подчинены задаче. Он не импровизировал вообще или по поводу, он умел направить

свою фантазию, свой громадный комедийный темперамент в нужное для автора русло.

Вторая встреча опять-таки на гоголевском материале. В телеспектакле «Ночь перед рождеством» Луспекаев играл вечно пьяного Кума, того самого, который вместе с Чубом обнаружил пропажу месяца на небе. От пьянства Кум был наивен и абсолютно беспомощен. Широко открытые глаза выражали полное отсутствие какой бы то ни было мысли. Луспекаев говорил на чистом украинском языке высоким тенором, почти фальцетом.

Третьей совместной работой был Ноздрев.

У Павла Луспекаева было абсолютное чувство юмора, как бывает абсолютным музыкальный слух. Сила его темперамента (речь идет в данном случае о темпераменте комедийном) была такова, что гоголевская гипербола в обрисовке характера, одержимость каждого гоголевского персонажа выглядели на экране глубоко органичными. Органичной в устах Луспекаева становилась каждая, даже самая сложная по лексике, гоголевская фраза. К сожалению, он не сыграл Городничего, Кочкарева, Яичницу. Не сыграл он Скалозуба в «Горе от ума», Мамаева в «На всякого мудреца»... Не сыграл он кавалера ди Риппафрата в гольдониевской «Трактирщице», шекспировских Фальстафа, Бенедикта, Петруччио... Да мало ли есть комедийных ролей, для которых был рожден Павел Луспекаев!

Остроумный человек смеется редко. Луспекаев любил и умел слушать смешные рассказы. Он раздражался, когда кто-нибудь не к месту перебивал рассказчика или смеялся невпопад. Он только улыбался, и это было высшей наградой рассказчику.

Сам он не рассказывал, а играл. Играл каждый рассказ, играл каждого персонажа в рассказе. У него был богатейший словарный запас, речь яркая, образная, с неожиданными сравнениями.

Мы репетировали и сняли на киноплёнку большой монолог из пушкинского «Бориса Годунова». Луспекаев говорил:

— Знаешь, когда у меня болит нога и я не могу найти себе места, вот так и Борис бродит по дворцу, не знает, куда деваться от этого кошмара, от «мальчиков кровавых в глазах».

Мы решили, что каждую ночь тайно Годунов ставит свечку в память об убиенных. Луспекаев молился, стоя на коленях. Он «жаловался» богу на то, что народ попрекает его, Годунова, пожаром, отравлением сестры царицы, всеми несправедливыми наветами, и вдруг прерывал смиренную молитву гневным криком: «Все я!» Потом снова брал себя в руки и тихо молился.

Луспекаев говорил, что ему мешает железная форма пушкинского стиха, а читал эти стихи превосходно. Болезнь актера прервала работу над «Борисом Годуновым». Поправившись, Луспекаев посмотрел свою кинопробу. Она ему не понравилась. Он был невероятно требователен к себе. «Это я играл прилично» — вот высшая для него оценка собственной деятельности. Он отказался играть Бориса Годунова. Луспекаев мечтал об Отелло. Георгий Александрович Товстоногов хотел поставить с ним шекспировскую трагедию. Один из его ночных звонков: «Ты знаешь, как я буду душиТЬ Дездемону? Я задушу ее в поцелуе. Главное в характере Отелло — нежность».

Он не успел сыграть Отелло. Не успел сняться в трехсерийном «Емельяне Пугачеве» по роману Шишкова, который мы с ним задумали. У меня в память о самом любимом актере остался трехтомник романа «Емельян Пугачев» с его чернильными пометками. В память об актере, которого, не боясь преувеличения, можно назвать великим.

**Ирина Сорокина**

## **СЧАСТЛИВАЯ ВСТРЕЧА**

«Неповторимому артисту, незабываемому человеку» — высечено на белой глади мрамора в память о Павле Луспекаеве. Слова величественные и, как положено быть эпитафии,— патетические. Но как они соответствуют его необыкновенной, яркой индивидуальности! Мне, режиссеру телевидения, не раз выпадала удача работать с актером Луспекаевым, но самой значительной и счастливой для меня оказалась наша первая встреча.

Летом 1968 года я приступила к постановке трехсерийного телеспектакля по повести М. Горького «Жизнь Матвея Кожемякина». Но заглавная роль все еще не имела своего исполнителя. Вернее, исполнитель существовал — идеальный исполнитель, и был он свободен и от театра, и от летнего отпуска, и от съемочных экспедиций — заслуженный артист республики Павел Луспекаев. К этому времени на сцене БДТ он уже сыграл лучшие свои роли — Черкуна в «Варварах» и Нагульнова в «Поднятой целине». Но он только что перенес тяжелую операцию и еще учился преодолевать пространство своей квартиры, тяжело опираясь на палку и держась за стены. Внутренне готовая к отказу, я все же решилась позвонить ему. Павел Борисович спал. Позднее я узнала, что болезнь приучила его к бессонным ночам

и засыпал он только под утро, уже не боясь опоздать на репетицию,— Павел Луспекаев навсегда оставил театр.

К телефону подошла жена Павла Борисовича. Я назвалась и просила передать ему приглашение на роль Кожемякина. В условленное время я вновь позвонила, готовая просить, уговаривать Луспекаева. Еще утром я была предупреждена, что телефон расположен далеко от комнаты Павла Борисовича и что ходит он пока еще без протезов, поэтому очень медленно.

Но трубку подняли сразу же, после первого гудка, и я услышала его голос. Значит, он заранее подошел к телефону, чтобы потом не торопиться на звонок. Он ждал его.

От неожиданности я как-то растерялась и, не найдя самого нужного слова, повесила трубку...

Да, Луспекаев ждал моего звонка. И когда я заново набрала его номер, он, не скрывая взволнованности, дал свое согласие. Так началась наша совместная работа. С месяц, пока еще не были готовы протезы и Павел Борисович не мог выходить, я почти ежедневно приезжала к нему, и мы разбирали сценарий — страницу за страницей. Мы очень сдружились. У Луспекаева было редкое качество: полное доверие к режиссеру. Отнесись Луспекаев ко мне не столь доверительно или, как зачастую бывает с многими именитыми актерами, холодно-выжидательно (покажи, мол, что ты можешь?), наверное, у нас ничего и не получилось бы...

Работа предстояла огромная, и нашу постановочную бригаду ожидали неизбежные трудности: и техническое несовершенство кинескопа, и отсутствие дублей, и выезд на натуру с телевизионной камерой, и многое-многое другое.

И самым подготовленным к преодолению трудностей, самым целеустремленным в творческом процессе, предельно собранным, поразительно дисциплинированным оказался больной Луспекаев. Трудности... у каж-



дого они свои. Луспекаев преодолевал не просто трудности, он преодолевал трагедию.

Когда заново смотришь «Кожемякина», видно, с каким удивительным упорством учится Луспекаев ходить на протезах, как постепенно, от первой серии к последней, добывается естественного и выразительного движения в кадре.

«Жизнь Матвея Кожемякина» — почти что моноспектакль, так как действие всех трех серий проходит как воспоминания старика Матвея. По производственным соображениям эти сцены — по существу финал жизни Кожемякина — снимались первыми, независимо от того, какой серии они принадлежали.

Уже тогда я поразились глубине проникновения Луспекаева в сокровенный смысл каждой из этих сцен. Ведь снимали мы их без закадрового текста, который подкладывался много позже, уже при монтаже, и как же много должен был знать актер о человеке, которого сейчас воплощал, чтобы не синхронно с текстом, а внутренне прожить положенное ему экранное время.

Он был чужд всяческого «премьерства», хотя, конечно, прекрасно понимал, что взял на свои плечи судьбу огромного спектакля. Он никогда не обособливался в своих репетиционных поисках, напротив, — видимо, считая, что эмоциональная заразительность доходчивее рационального разбора, — бурно врывался в сцену и зажигал, и увлекал... Особенно это касалось молодых партнеров. Он стремился подтянуть их к своему уровню, убежденный, что только в едином звучании залог успеха. Он был влюблен в свою профессию и, как истинно влюбленный, ставил предмет своей любви неизмеримо выше собственного «я» — так много отдавал он творческих сил, так молодо волновался, так горячо переживал неудавшееся...

Осенью съемки «Матвея Кожемякина» завершились. Луспекаев был уже занят в новой работе. Я занималась

монтажом. Павел Борисович не любил так называемых рабочих просмотров, и для меня было полнейшей неожиданностью его появление в полутемном зале, где отсматривался материал последней серии «Кожемякина». Почему-то он был в пальто: по-видимому, решение прийти сюда возникло внезапно. Молчаливый, сосредоточенный, прошел он к отдаленному креслу и весь как-то сжался, перестал казаться таким большим. Я поняла, что он волнуется, даже боится этой смонтированной пленки, которая сейчас крупным планом развернет, раскроет на экране человеческую судьбу, ставшую ему такой близкой. Отсмотр материала технически прошел ужасающе — что-то обрывалось и перезаряжалось, текст зачастую был несинхронен с изображением. Я сидела впереди и думала о Луспекаеве: вот сейчас он не выдержит, остановит это безобразие, крикнет, что дальше так смотреть нельзя и что я начисто лишена организаторских способностей, а без них режиссер... Зажегся свет. Я подошла к Луспекаеву. Он был спокоен и задумчив, как будто вся суета с пленкой, неполадки со звуком даже не дошли до него, словно история кожемякинской жизни, оборвавшаяся на экране, все еще продолжалась в нем. «Знаешь, мне понравилось», — сказал он как-то удивленно, с трудом встал, опираясь на палку, и молча стоял, пережидая, когда все выйдут. Сейчас ему ни с кем не хотелось говорить, он был захвачен увиденным.

В середине декабря спектакль был показан по Центральному телевидению. Три вечера подряд телезрители первой программы сопереживали Матвею Кожемякину. Рабочие, делавшие ремонт в квартире Луспекаева, объявляли часовой перерыв и вместе с артистом усаживались перед телевизором. Я представляю себе, как был интересен для него этот непосредственный зритель. Телефон трещал без конца: звонили актеры, знакомые и даже совсем незнакомые люди. Из многих городов страны пришли письма со словами благодарности замеча-

тельному актеру. Некоторые из них были адресованы прямо так: «Ленинградская студия телевидения. Матвею Кожемякину». А кто-то из города Тулы от души приглашал Павла Борисовича в гости на встречу Нового, 1969 года...

Актеру удалось раскрыть суть трагедии изображаемого им человека, показав его безволие, его внутреннюю опустошенность, никак не подчеркивая это во внешней характеристике. Если у Горького Матвей — рыхлый, лысоватый, с бабьим лицом и бесцветными глазами, то Матвей Луспекаева по-своему даже привлекателен: живое лицо, могучая фигура, широкие движения — в странном сочетании с нерешительностью, почти детской робостью. Словами Мансуровой Горький так и говорит о Матвее: «Жаль мне вас, до боли... Большое вы дитя». Но если в повести страдающий Матвей жалок в своей потерянности, то Матвей Луспекаева — несостоявшаяся, но личность, затаенная в болото окуровского бытия. И зритель сочувствовал Матвею, и тем острее звучала горьковская мысль: «Страшно так жить... Стыдно так жить!»

Эта роль у Луспекаева была первой после вынужденного перерыва, и, конечно, он не мог не радоваться успеху, но думаю, что еще более радовался он той силе, которую ощутил в единоборстве с недугом. Силе, окрылившей его для новых творческих свершений. Именно эта окрыленность и придала всему, что он сыграл в последний год своей жизни, такой оптимистический, жизнеутверждающий характер.

Успехом нашего спектакля мы были обязаны ему, Луспекаеву, а он легко и щедро делил его на всех, с кем трудился. Жаль, что я уже никогда не смогу сказать ему лично, как трогала нас его доброта, мужественная доброта...

## Александр Володин

### ПАМЯТЬ

Он был большой. Это первое и постоянное чувство, которое испытывал каждый, находясь рядом с ним. Все в нем было большое: рост, голос, талант, ум. И даже, казалось, здоровье, мощное, неистребимое.

Мы были друзьями. Я с благодарной радостью, с гордостью пишу это. В последние годы его жизни я был ему другом. Друзья подчинялись ему охотно и полностью. Не выполнить его просьбу было стыдно. Он звонил по телефону и просил приехать туда-то и захватить то-то. Я начинал метаться по ночному Ленинграду и совершал невозможное, захватывал и приезжал.

Встретились мы с ним так. После операции Луспекаеву было трудно ходить. Театр, по существу, пришлось оставить, настроение у него было подавленное. Я решил предложить ему эпизод в фильме, который снимал по своему, к сожалению неудачному, сценарию. Эта роль была удобна тем, что ему не надо было ходить, он сидел в машине. Но когда Луспекаев начал репетировать, стало ясно, как персонаж этот мелок для него. Выход был один — сделать его комическим. Луспекаев в этой сцене оказался великолепным комическим актером, не похожим ни на кого другого. Он и в смешном

был крупен, забавно громоздок, обаятелен своей невмещаемостью в обычные наши представления.

В телевизионном фильме-спектакле «Мертвые души» мы увидели Луспекаева в роли Ноздрева. Представления об этом гоголевском персонаже сложились у нас прочно со школьных лет. Луспекаев поколебал эти представления. Перед нами был человек, жаждущий дружбы, готовый принять и полюбить всякого, кто способен ответить на эту жажду дружбы. Неискренность и недоверчивость Чичикова обижает Ноздрева глубоко. «Я думал было прежде, что хоть сколько-нибудь порядочный человек», — говорит он с горьким удивлением. Однако азарт буйной природы сильнее обиды. Он одержим детской, ничем не прикрытой потребностью обменять свое, уже надоевшее, постылое, — на соблазнительное, необыкновенно привлекательное, чем обладает другой. И новое разочарование — Чичиков оказался хитер и скуп. Ноздрев подавил и эту обиду. Предлагает сыграть хотя бы в шашки. Азарт игры и хулиганского жульничества бушует в нем... Делается страшно и горько видеть, какие уродливые очертания может придать жизнь любимым свойствам человеческой души.

Казалось, что может быть полнокровней и причудливей этой фигуры, запечатленной Гоголем на страницах книги? Образ, созданный Луспекаевым, сдается мне, еще полнокровней и причудливей. Иначе — много ли смысла повторять творения гения в живых картинах?

Герой телевизионного фильма «Такая длинная, длинная дорога» — старый человек. Папаша, батя — называют его. Хороший, много потрудившийся на своем веку пенсионер — это нам известно, видно и в кино, и в театре. Актеры давно уже знают, как это надо играть. И как совсем по-своему рассказал о старости Луспекаев.

Надо взглядеться в его лицо так же спокойно и внимательно, как он сейчас на экране приглядывается к

случайному вагонному попутчику. Чужая старость загадочна. Каждый человек ощущает себя в ней по-своему.

Старик ищет могилу сына, погибшего в войну. Вот он идет по дороге с вещичками и плотничьим инструментом, как на работу. Неторопливо строгают доски для памятного столбика. Ставит его на могиле, которая окажется чужой. И снова в дорогу, чтобы сколотить еще один памятник с фанерной звездой.

В жизни у Луспекаева, человека яркого и громкого, были минуты, когда он становился тих, смотрел серьезно и спокойно. Странно, но сейчас он чаще всего вспоминается мне таким. Вот с этим чуть усталым интересом ко всему, что еще дарит жизнь, с покоем понимания, который дают нам годы, Луспекаев играет старика. У артиста достало мудрости и душевного прозрения, чтобы предвосхитить возраст, до которого он не дожил.

Однажды мы встретились с ним в садике перед Домом кино. Решили посидеть на скамье в ожидании просмотра. Он сказал:

— Ты думаешь, почему я так живу — выпиваю, шляюсь по ночам? Мне ведь жить недолго осталось.

Через месяц он умер.

Среди людей осталась пустота, которую только память наша может заполнить.

**Геннадий Полока**

## **ЛУСПЕКАЕВ ПРИХОДИТ В КИНО**

Первые туры экзаменов в Театральном училище имени Щепкина начались весной. Мы, абитуриенты, робко жались к стенкам, а мимо нас проносились участники дипломного спектакля. Как нам тогда казалось, — самоуверенные и отчужденные.

Обращал на себя внимание красивый губатый парень, острослов и весельчак. В спектакле он играл цыгана, морского офицера, и надрывно пел, вызывая восторг у абитуриенток. Какой парень! Наверно, самый талантливый? — спрашивали они у старожилов училища.

— Талантливый... — согласился один из дипломников, — но не самый. Вот посмотрите на того... — и он показал на долговязого, кавказского вида парня. У него были сросшиеся брови, круглые черные, почти без белков, глаза. Он стоял в стороне, рассеянный, сучающий, мрачный.

— Трагик, наверное? — спросили мы с недоверием.

— Трагик, — подтвердил дипломник, — темперамент у него страшный... и комик, смешнее актера не знаю.

Это сообщение поразило нас: несовместимостью внешнего вида мрачного парня с понятием «комик». «Страшный темперамент» тоже не очень угадывался. А глав-

ное, трудно было понять, как может человек быть одинаково одаренным в противоположных амплуа.

— А как его зовут?

— Луспекаев, Паша...

Позднее кто-то из выпускников сообщил нам, что несколько человек из последнего выпуска зачислены в труппу Малого театра.

— Значит, Луспекаев в Малом?

— Нет, его не взяли...

Мы, новички, снова были поражены. Как же так, самого талантливого вдруг не взяли? Этот парадокс нам объяснили так: Малый театр с самого возникновения был цитаделью образцовой русской речи. В то время еще были живы и работали такие великие мастера родного слова, как Яковлев, Турчанинова, Рыжова, Яблочкина, Пашенная, Зубов. Луспекаев же говорил на южном, ростовском диалекте, который был несовместим с вековыми традициями Малого театра.

Он уехал в Тбилиси и надолго исчез со столичного театрального горизонта. А легенда о нем, как о личности удивительной, незаурядной, долго еще жила в училище.

Только через шесть лет, будучи студентом режиссерского отделения ВГИКа и готовясь к работе над дипломом, я снова встретился с Луспекаевым.

На главную роль в моем короткометражном фильме-дипломе по рассказу П. Павленко «Жизнь» я пригласил замечательную актрису, только что прекрасно сыгравшую в ленинградском спектакле «Повесть об агрономе и директоре МТС»,— Римму Александровну Быкову. Я попросил ее подумать о том, кого из ленинградских актеров она могла бы предложить на главную мужскую роль. Она рассказала мне, что у Товстоногова в БДТ появился артист редкого дарования, и дала послушать мне пленку радиоспектакля «Битва в пути», в котором участвовала вместе с ним. Так я услышал Луспекаева. По-



началу его голос мне не понравился, показался слишком высоким, глуховатым. Слова он произносил с ощущимым диалектом, немного в нос. Но чем больше я слушал, тем сильнее этот голос привлекал меня, особенно его специфическая сипловатость, возникавшая от сдерживаемого могучего чувства. В каждой сцене актер находил неожиданный, порой парадоксальный ход, от этого у него возникали неожиданные интонации. Когда Быкова назвала мне его фамилию, я не сразу понял, что это тот самый Луспекаев, с которым я столкнулся еще в училище. Не помню уже, по каким причинам Луспекаев не смог тогда у меня сниматься, но увлечение его талантом с того момента превратилось у меня в своеобразную манию. Будучи ассистентом, а потом вторым режиссером, я рекомендовал Луспекаева разным постановщикам, порой очень известным, знаменитым, и каждый раз безуспешно. Почему? Впоследствии я много думал об этом. Почему актер такого редкого дарования, такого могучего темперамента, такой ослепительной выразительности, такого широчайшего диапазона так мало снимался в кино? Ведь такие работы Луспекаева, как Черкун в «Варварах», Нагульнов в «Поднятой целине», негр Галлен в «Скованных одной цепью», стали событием в истории театра. Почему же такой артист не занял подобающего места в кино?

Говорят, он был слишком театрален для экрана. Но, как показывает многолетний опыт, крупные театральные актеры быстро приспосабливаются к особенностям кинематографа. Луспекаев много и интересно играл на телевидении; достаточно вспомнить его потрясающего Ноздрева в «Мертвых душах» или Матвея Кожемякина. А специфика работы актера на телевидении и в кинематографе почти одинакова. К тому же ролью Верещагина Луспекаев доказал, что может быть таким же убедительным в кинематографе, как и на телевидении, и на театре.

Говорят, что у Луспекаева была слишком специфическая внешность. Действительно, он мало походил на традиционного киногероя. Другие объясняют «простои» тем, что после училища актер надолго исчез со столичного горизонта.

Мне кажется, что причина кроется в другом. Пятидесятые годы были временем преодоления парадного кинематографа. После помпезных, трескучих фильмов, лишенных простых человеческих чувств, на нашем экране появились фильмы камерные, рассказывающие о будничной жизни человека. Главной в актерских работах стала интимная, приглушенная интонация. Простоте отдавалось предпочтение перед сильным темпераментом, яркостью и оригинальностью исполнения. Это было время, когда в кино доминировали жизнеподобные натуралистические тенденции. Луспекаев в них не вписывался. Он отпугивал кинорежиссеров масштабом своего дарования, парадоксальностью предложений, кипящими страстями, фейерверком фантазии.

В 1961 году известный художник кино Леван Шенгелия, давно собиравшийся заняться режиссурой, предложил мне совместно экранизировать повесть Юрия Томина «Капроновые сети». В центре сценария был образ обаятельного шопера-лихача Степана. Около него крутились влюбленные мальчишки. Милиция подозревала Степана в краже дорогой экспериментальной рыбы из заповедника. Возмущенные этой «несправедливостью», мальчишки решили выследить «настоящего вора». В результате они наткнулись на Степана. Взбешенный Степан, гоняясь за мальчишками по девственной чащобе, попал под рушащееся дерево. У него перебиты ноги. Мальчишки везут беспомощного Степана в милицию, и тогда он, используя ребячий кодекс части («лежащего не бьют»), уговаривает их выбросить главную улику против него — браконьерские снасти. Вот, собственно, и все: скромная картина для детей. Я пригласил

на роль Степана Луспекаева. Он согласился не сразу. Поначалу роль показалась ему одноплановой, его индивидуальности было в ней тесно. В ходе съемок он много сделал для того, чтобы расширить и углубить роль. Ему было мало «юридического» крушения Степана, он пошел дальше. Столкновение с детской чистотой, доверчивостью и вместе с тем с бескомпромиссностью и мужеством в борьбе со злом вызвало смятение в темной душе луспекаевского Степана. В ней появился слабый просвет.

Уже тогда, в 1962 году, у Луспекаева образовалась рана на ступне, которая не зарубцевалась до самой ампутации стопы. Он очень страдал от непрекращающейся боли, но надо было видеть, с какой яростью он работал. Репетировал он всегда в «полный голос», без пауз и передышек, растрачивая себя до конца. Он терпеть не мог размеренных многочасовых репетиций, разумной экономии нервной энергии. Зато через час он валился без сил.

Соавторство наше с Леваном Шенгелия оказалось не очень жизнеспособным. Луспекаева утомляли наши бесконечные споры. Однажды во время очередной мучительной репетиции он пришел в ярость. Больше всего досталось от него мне, и без того пребывавшему уже в полном отчаянии. Когда через короткое время он остыл, стало ясно, что он раскаивается. После каждого прогона он обращался за поправками только ко мне, причем не отставал, пока не вытягивал из меня какое-нибудь замечание. Потом оттащил меня в сторону и стал страстно просить прощения. Но я был слишком уязвлен и не мог справиться со своим самолюбием. Просто прервать отношения с артистом, играющим главную роль, режиссер не может, поэтому я решил соблюдать вежливую дистанцию. Обычное обращение «Паша» превратилось в официальное «Павел Борисович». Для искреннего, непосредственного Луспекаева это было мучительно.

Так продолжалось полмесяца. И вот натурные съемки закончены, Луспекаев уезжает в Ленинград. Вся группа вышла из гостиницы проводить его. Тут были и Николай Афанасьевич Крючков, и Леня Харитонов, и Шенгелия, и мальчишки, игравшие главные роли. Я тоже вышел из номера, но не спустился к машине, как все, а помахал ему с открытой галереи четвертого этажа. До вокзала нужно было проехать полтора километра, времени оставалось в обрез, а Луспекаев никак не мог распрощаться с провожающими. Шофер непрерывно сигналил, и вдруг Луспекаев сорвался с места и на своих больных ногах помчался вверх по открытой лестнице ко мне на четвертый этаж. Подбежал, схватил мою руку, поцеловал, хрипло сказал: «Прости!» — и побежал обратно. У меня перехватило дыхание. Как я клял себя за то, что мучил его холодной вежливостью!

Я еще много раз встречался с Луспекаевым, мы не однажды спорили, горячились, но никогда, до самой его смерти, между нами не произошло ничего похожего на ссору. Своим порывом он покорила меня навсегда.

Озвучивать роль Луспекаев не приехал. В это время у него ампутировали пальцы ноги. Кроме того, неожиданно потребовалась операция носоглотки. Озвучивал его роль Галис, прекрасный артист, удачно имитировавший луспекаевскую разговорную манеру. Но, несмотря на все мастерство Галиса, роль Степана от дублирования потускнела. Еще большие потери помесла она при монтаже.

Сюжет в картине развивался в двух плоскостях. Один пласт — реальные события, второй — мечта мальчишек о восстановлении поправленной справедливости, то есть о «реабилитации» Степана и поимке «настоящего» вора. Этот второй пласт снимался как наивная буффонада. И если, играя «реального» Степана, Луспекаев продемонстрировал огромное драматическое, а в финале картины даже трагическое мастерство, то, играя Степа-

на «воображаемого», он продемонстрировал свое ярчайшее комедийное дарование. Его партнерами были опытейшие мастера кинокомедии: Николай Крючков, Леонид Харитонов, наконец, Анатолий Папанов. Но даже в этой представительной компании Луспекаев выделялся яркостью фантазии, неожиданностью решений. В сцене, где «воображаемый» Степан «несправедливо» томится за тюремной решеткой, он напялил на себя длинную, до пят, холщовую рубаху, наподобие тех, в которые одеты приговоренные в суриковском «Утре стрелец-лецкой казни», прилизал волосы на прямой российский пробор и сидел босой, кротко, малюсенькими глотками отхлебывая кофе из изящной чашечки. Огромный, добрый, примирившийся со своей судьбой великомученик. А когда мальчишки приводили пойманного ими «настоящего» вора (которого уморительно играл Папанов), Степан — Луспекаев прощал смущенного начальника милиции (Н. Крючков), инспектора рыбнадзора (Л. Харитонов) и рыдал в три ручья, обнимая спасителей-ребят. И во всем этом гротесковом нагромождении не ощущалось клоунады — так убедительно, органично он все проделывал.

В картине два эти пласта должны были существовать в контрапунктном соединении. Луспекаевская смелость и убедительность гарантировали успех этого решения. Но в спорах с Шенгелия я снова проиграл, и комедийная линия ребячьей мечты была вырезана из картины. Все эти эпизоды, так блистательно сыгранные Луспекаевым, безвозвратно утрачены. Не сохранилось даже фотографий!

Луспекаев, по-моему, со страхом относился к просмотру готового материала. Под благовидным предложением он не пошел в Ленинградский Дом кино на премьеру «Капроновых сетей». Но он с волнением ждал, как примут фильм. После просмотра мы позвонили ему. Картину ленинградские кинематографисты встретили

доброжелательно, а Луспекаев в роли Степана имел настоящий успех, несмотря на все потери, о которых я говорил. Луспекаев был явно доволен, хотя стремился скрыть это, небрежно отмахнувшись от пересказанных нами восторженных фраз.

— Ладно, ладно,— бормотал он несколько смущенно,— лучше приезжайте завтра. Посидим, позволим себе...

А дома, угощая нас, повторял:

— Вы меня в театре посмотрите... Да вы, киношники, темнота — в театр не ходите. Я вот сейчас Скалозуба делаю...

И он быстро произнес несколько фраз из этой своей несыгранной роли. Мне запомнились наивный комизм и смачность, с которой он это делал. Потом без паузы запел надрывную ростовскую песню. Потом оборвал ее посередине и рассказал давно известный анекдот. Мы смеялись до слез, как будто слышали его в первый раз. А он, не дожидаясь, когда мы отсмеемся, произнес тост, длинный, с тбилисским привкусом... И так весь вечер.

— Дом кино — это все ваши, киношники! — сказал он на прощание. — Поглядим, как зрители в кинотеатрах будут смотреть! — Похлопал нас по плечам, обнял, расцеловал и подмигнул:

— Знаю я ваше кино, снимался: «Они спустились с гор», «Тайна двух океанов»... — и повторил с грустью: — Знаю...

Приблизительно за семь лет до «Капроновых сетей», будучи еще в тбилисском театре, совсем зеленым актером, Луспекаев снялся в двух этих фильмах. Начал в театре он очень успешно, в городе его знали и любили, и кинорежиссеры местной студии, соблазнившись возможностью открыть «свеженького», непримелькавшегося артиста, пригласили его. Картина «Они спустился с гор» прошла по экранам никем не замеченная. Фильм

«Тайна двух океанов» имел прокатный успех. Луспекаев играл там довольно большую роль (если считать время его пребывания на экране). Он бегал, прыгал, дрался, стрелял, лихо отдавал честь — больше там делать было нечего. И конечно, растворился среди других исполнителей, артистов, значительно менее одаренных, но гораздо более известных.

Отношение Луспекаева к известности, к славе — это разговор особый. Вспоминаю, как он снимался с такими популярными киноактерами, как Харитонов и Демьяненко, которых в перерывах окружали многочисленные охотники за автографами. Оттертый их поклонниками, Луспекаев пережидал в стороне: его любители кино не знали. Я видел, как неловко себя чувствовали и Харитонов, и Демьяненко. Они-то знали истинную цену Луспекаеву по «гамбургскому», актерскому счету. Они также знали цену кинематографической известности, порой вовсе не соответствующей реальным достоинствам актера.

Луспекаев не был завистлив, это я знаю твердо. Вместе с тем он был лишен ложной скромности и отлично знал себе цену. Он восторженно относился к своим учителям и к ведущим актерам современности. Он был удивительно непосредственным зрителем, искренне и шумно радовался чужой удаче. Он был щедр, легко расставался с талантливо найденными деталями и ходами, легко уступал их партнеру. Он приходил на съемку пораньше и смотрел, как работают другие актеры, помогал, подсказывал. Актеры любили, когда он сидел на съемке.

— Тише,— успокаивал он своего партнера, знаменитого актера, у которого никак не получалась сцена.— Не торопись, спокойно, я знаю, как играть эту сцену, я тебя научу...

В других устах такая фраза прозвучала бы оскорбительно, а Луспекаев произносил ее так непосредствен-

но и убедительно, что партнер действительно успокаивался.

Драматизм луспекаевской кинематографической судьбы накладывал отпечаток на его отношения с кинозвездами. «Чистые» кинозвезды, то есть не работающие в театре, зачастую не знали его. Поэтому, снимаясь с ними, Луспекаев поначалу робел, нервничал, потом ожесточался и «шел в атаку». Он забрасывал партнера каскадом разнообразнейших предложений, пробовал, показывал и, несмотря на восторг окружающих, отвергал; тут же демонстрировал следующий вариант, еще интереснее предыдущего. От самоуверенности «звезды», как правило, не оставалось и следа, Луспекаев становился хозяином положения и обретал обычную уверенность.

Вспоминаю, как влюбился в него Николай Афанасьевич Крючков. На съемочной площадке он работал с Луспекаевым с какой-то нежной предупредительностью, а после съемки ни на шаг не отходил от него. Луспекаев пел свои любимые ростовские песни, рассказывал анекдоты, невероятные «роковые» истории, а Николай Афанасьевич не сводил с него растроганного взгляда.

В середине шестидесятых годов меня пригласили на «Ленфильм» снимать «Республику Шкид». В первые же дни я встретил на студии Луспекаева. Он прекрасно выглядел, был очень оживлен и даже как-то параден. Мы крепко обнялись.

— Вот могу теперь на студию без пропуска ходить, по этой штуке пускают.— Он смущенно протянул мне книжечку, которая свидетельствовала о том, что ему присвоено звание заслуженного артиста республики.

— Поздравляю...

— Отметим. Пошли в кафе! — Луспекаев снова стиснул меня.— Или нет, закатимся ко мне, сейчас Инночке позвоню.



Он казался счастливым. Только что вернулся из заграничной гастрольной поездки. После ампутации стопы болезнь затихла. Да и в кино дела начинали налаживаться: он только что великолепно сыграл в фильме «На одной планете» небольшую роль матроса, исполняющего обязанности наркома иностранных дел. В этом фильме снимались великолепные актеры — Н. Симонов, И. Смоктуновский, Е. Копелян, однако Луспекаев выглядел ярче, убедительнее всех. А тут еще пригласил А. Баталов сниматься в «Трех толстяках».

Луспекаев тогда еще не знал, что это были его последние дни на сцене, не знал, что картина «На одной планете» пройдет незамеченной... Он был полон ощущения, что в его жизни наступают какие-то новые, прекрасные времена.

— Один будешь снимать? — спросил он.

— Один...

— Это хорошо. Что я буду играть?

— Собственно, играть тебе в этом сценарии нечего... — пробормотал я смущенно.

— Брось! — Луспекаев подмигнул мне и погрозил пальцем: — Набиваешь цену. Знаю я вас!

— Честное слово!

— Брось! — замахал он руками. — Брось!

— Правда! — растерялся я. — Там одни пацаны...

— Врешь! — захохотал Луспекаев. — Врешь!

— ...Есть, правда, одна ролишка!

— А-а-а! — обрадовался Луспекаев. — Что за ролишка?

— Учитель физкультуры Косталмед...

— Косталмед! — подхватил он и с удовольствием, вкусно повторил: — Косталмед! Нашел кого обманывать — я из Ростова... — Он сверлил меня своими насмешливыми бесовскими глазами. — Хитрый, тебе палец в рот не клади!

— Да что ты, Паша... — лепетал я.

— Паша...— передразнил он.— Ладно, рассказывай, в чем там дело.

Я вспоминаю этот наш разговор, и мне становится смешно. Он как две капли воды похож на сцену Ноздрева с Чичиковым, которую Луспекаев так сочно и убедительно сыграл через пять лет на телевидении. Это тем более смешно, что роли действительно не было. Косталмед появлялся в сценарии три раза и говорил одну фразу.

И я начал экспромтом сочинять роль. Возник образ могучего, спокойного великана, видящего в прошедших огонь и медные трубы уголовниках расшалившихся детишек, которых нужно просто вовремя пошлепать, и все будет в порядке. Так возникло косталмедовское «Не шалите!». Потом я стал вплетать придуманный характер в сюжет сценария; Косталмед, носитель политики «с позиции силы», вступал в конфликт с Викниксором, исповедовавшим доверие и самоуправление.

Поворотным пунктом в развитии характера Косталмеда должна была стать его дружба с самым маленьким и незащитным шкидцем Савушкой. Добрый и безобидный Савушка неожиданно был уличен в преступлении: он безжалостно и умело крал хлеб у своих голодающих товарищей. Потрясенный этим открытием, Косталмед проклинает Савушку, но викниксоровское ребячье самоуправление докапывается до истины: Савушка был всего-навсего орудием в руках шкидского ростовщика Слоенова. Так должна была рухнуть косталмедовская доктрина силы и возродиться его дружба с Савушкой.

Чем больше я вглядывался в прекрасное луспекаевское лицо — он уже примеривал на себя характер Косталмеда,—тем больше разгоралась моя фантазия. Добрый молчаливый Косталмед тайно влюблялся в Эланлюм. Он ни на что не надеялся — это был пример

бескорыстного рыцарского служения «прекрасной даме»... Я рассказывал и рассказывал...

— Стоп! — остановил меня Луспекаев. — Ничего себе «ролишка». Ладно, присылай сценарий!

— Сценарий ты, конечно, можешь прочитать, но роли этой там действительно нет.

В конце концов мы договорились, что я оставляю ему список и краткий конспект будущих сцен, а за день-два до очередной съемки буду вручать окончательный текст.

И начались незабываемые дни. С какой легкостью он импровизировал! Внешний облик нашли сразу. «Прототипами» стали для нас, с одной стороны, Иван Поддубный, а с другой — парадные памятники спортсменам. Так возник четкий, как будто облитый лаком пробор, идеально симметричные туго закрученные усы, толстый канадский свитер, галифе и блестящие краги. Только ботинки искали долго. Наконец были найдены ботинки на толстой подошве, напоминающие танки.

Не дожидаясь окончательного текста, Луспекаев забрасывал меня предложениями по поводу всех сцен, в том числе и тех, которые должны были сниматься через несколько месяцев. Особенно важной представлялась ему финальная сцена с Савушкой. Разоблаченный Савушка убежал из Шкиды. После долгих безуспешных поисков Косталмед находит Савушку в дальнем углу шкидского чердака и просит прощения у мальчишки за то, что не поверил ему. Луспекаев собирался довести эту сцену до трагической пронзительности, он хотел раскрыть в буффонной фигуре Косталмеда тему человеческого одиночества.

Со времени «Капроновых сетей» Луспекаев снялся в двух картинах и заметно переменялся, стал сдержаннее. Его всегда раздражало техническое несовершенство кинематографа, нарушающее естественное существование актера в образе. Приводили в ярость меловые от-

метки на полу, по которым он должен был двигаться в кадре. Он не мог привыкнуть к озвучанию и к тому, что фильм снимается не по сюжетному порядку. Во время работы над «Республикой Шкид» он уже терпимее относился к этой кинематографической специфике. Перед съемкой он просил меня по возможности подробно рассказать предыдущий сценарный эпизод. Сначала слушал молча, потом что-то пробовал, о чем-то спрашивал, потом увлекался и, не дослушав до конца, нетерпеливо перебивал меня: «Ясно!» Только после этого начиналась репетиция. По сравнению со съемками «Капроновых сетей» он теперь осторожнее выкладывал свои парадоксальные, эксцентрические предложения. Сначала неуверенно начинал:

— У меня тут мелькнула одна идея...

— Давай! — поощрял я.

— А, ладно... — отмахивался он.

— Давай давай!

— Нет, все равно это снимать не будешь! Знаю я вас, киношников...

Наконец он выкладывал свои идеи.

— Ты понимаешь, когда Дзе ударил Косталмеда по голове табуреткой, тот даже не вздрогнул, ни боли, ни злости — каменное лицо. Даже не покосился в сторону Дзе, только потрогал свой знаменитый пробор: не нарушен ли. И, убедившись в этом, сказал не глядя: «Не шали!»

Из предлагаемых им вариантов я выбирал лучший. Его фантазия возбуждала мою, и каждое его предложение обрастало новыми многочисленными подробностями.

В разгар съемок, когда и у него, и у меня окрепло ощущение, что роль, как говорится, «в кармане», к нему снова подкралась болезнь. Увлеченные работой, мы, члены группы, не замечали, как он все чаще корчится от боли, спрятавшись за декорацию или притаившись в

костюмерной. Наступил день, когда Луспекаев совсем не пришел на съемку. До конца картины мы его больше не увидели.

Его уложили в больницу для срочной ампутации второй стопы. Поначалу мы еще на что-то надеялись. Когда невозможно было оттянуть съемку, снимали вместо Луспекаева дублера, повернутого к аппарату спиной: потом, думали мы, включим в уже готовую сцену луспекаевские крупные планы.

Когда через месяц его ненадолго отпустили домой, мы даже попытались снять эти крупные планы в его крохотной комнате. Приготовили полутораметровый щит от декорации, два маленьких осветительных прибора. Но из этой затеи, к сожалению, ничего не вышло: Луспекаев не смог даже сидеть.

Из первоначально задуманного характера удалось реализовать приблизительно одну пятую часть. Собирались протянуть через весь фильм историю конфликта с Викниксором, а снять успели только две фразы. Отношения с Савушкой были даны в материале только намеком. То же самое можно сказать о любви Косталмеда к Эланлюм: успели снять только проход и крохотный кусочек, когда Косталмед пытается покарать разбушевавшихся шкидцев за то, что они напугали его «прекрасную даму».

Я постарался сохранить в картине весь этот материал, но, несмотря на это, луспекаевская работа казалась для картины утраченной. Длина экранного времени ставила ее в ряд многочисленных эпизодических персонажей этого фильма.

Но вот «Республика Шкид» вышла на экраны. Нас, создателей фильма, сразу завалили письмами. Много писали о С. Юрском — Викниксоре, и это было естественно. Но вот что удивительно: много писали и о Косталмеде (фамилию Луспекаева большинство зрителей не знало или не запомнило). Причем многие разглядели

на экране то, что я считал нереализованным, вернее, недоснятым.

Через два года фильм был представлен на конкурс Всесоюзного кинофестиваля в Ленинграде. И снова было много разговоров о Юрском, но много говорили и о Луспекаеве, причем даже иностранные корреспонденты, которые ничего не знали о больших луспекаевских работах в театре. К Луспекаеву обращались за интервью; его удивляло внимание к этой роли, его поражало, что в снятых кусочках мог проглядывать характер. В сохранившемся интервью в ленинградской «Кинонеделе» он с грустью говорит о сценах, которые не были сняты.

Больше мне не пришлось как режиссеру работать с этим замечательным актером. Вновь мы встретились лишь в фильме В. Григорьева «Рокировка в длинную сторону», где оба играли эпизодические роли. Фильм снимался за границей, мы жили в одном номере и много и горячо говорили. Меня удивляло, что обслуживающий персонал немецкой гостиницы сразу и безоговорочно выделил из всей съемочной группы Павла Луспекаева и относился к нему с глубокой почтительностью. Была в этом человеке какая-то особая стать, которая притягивала к нему самых разных людей, в том числе далеких от нашей профессии. Не в этом ли был и секрет успеха, сопровождавшего все его работы?

## Владимир Григорьев

### СВЕТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

Он сидел в актерском отделе киностудии «Ленфильм», с палкой, прислоненной к стулу, большой, грузный и вместе с тем легкий. Легкий — из-за улыбки, едва заметной улыбки добродушного лукавства, которая часто появлялась у него на лице, затаившись в левом уголке губ и в глазах. Легкий — из-за силы, которая угадывалась в рукопожатье, в неожиданном резком движении, когда он потянулся к пепельнице. Трудно было представить себе, что подвижность уже ограничена, что он оставил сцену, что он сознательно выбрал кинематограф и телевидение, где есть крупный план, где не обязательно сниматься в рост.

Честно говоря, когда нас познакомили и я стал рассказывать Павлу Борисовичу Луспекаеву о роли, на которую хотел его пригласить, у меня не было никакой уверенности, что он ответит согласием. Роль была небольшой — всего два или три эпизода, — да и, видимо, не слишком выигрышной для актера его таланта.

Он ответил согласием. Позже, уже во время съемок фильма «Рокировка в длинную сторону», я понял, почему. Дело было совсем не в том, что ему хотелось работать, много работать (театр он оставил незадолго перед этим). Главное заключалось в другом. Ему орга-

нически не было присуще качество, которое с годами вырабатывается у многих и многих актеров: делить роли на выгодные и невыгодные, на роли, которые принято благосклонно принимать и от которых принято барственно отказываться.

Это не значит, что ему было все равно, что играть. К материалу роли он был очень требователен. Но обращало на себя внимание особое его свойство: его увлекало уже самое первое знакомство с материалом, сама задача, родившаяся во время разговора о роли. Со второй-третьей фразы он уже начинал фантазировать, представлять себе, как это может быть, что-то предлагать, словом, он уже действовал, он уже был в работе. Это была редкостная черта истинного актера — умение сразу погружаться в материал, отдаваться ему до конца, отсекая все постороннее, мешающее делу. Он легко увлекался, увлекал других и снова увлекался, заметив чужую увлеченность. Результат работы с ним всегда был не суммой слагаемых, а произведением множителей.

Говоря об этом его качестве, я меньше всего хочу создать впечатление, что Павел Борисович был человеком как бы не от мира сего. У него был трезвый, простой и мудрый взгляд на жизнь, на искусство. Он ждал больших, достойных его ролей на экране. Они уже были на подходе. Ноздрева и Матвея Кожемякина на телевидении, Верещагина в кино он успел сыграть. От других прекрасных ролей его отделяли даже не годы — месяцы. Но ему не было дано этих месяцев. Он остановился на лету, в деле, в работе, почти в том же возрасте, что и Шукшин. Два этих художника похожи друг на друга: своей социальностью, силой самоотдачи, темпераментом, юмором, сложной простотой, неумением жить вымеренной, скаредной жизнью.

Да, он растрачивал себя щедро, порой казалось — неумеренно щедро. И я думаю, было бы неуважением



к его памяти «приглаживать» его образ, смягчать его взрывчатый, прекрасный в своих неровностях и неожиданностях характер. Сам ведь он был прям, порой резок, правдолюбив, говорил в глаза и приятное, и неприятное.

Он любил друзей, любил общенье, любил дружеское застолье. Для ханжей подчеркнем слово «дружеское», ибо это было главным: люди, друзья, разговор, возможность излить душу и выслушать другого. Он был верен людям, к которым хорошо относился, верен дружбе, верен делу, за которое взялся. Он не терпел двойственности и двуличия, мелочности и мелкости в людях.

И все, кто знал Луспекаева, были верны ему, как верны ему сейчас зрители, угадавшие за ним не просто замечательного актера, но актера-человека, актера-личность.

Я не думаю, что артисту можно быть в жизни одним, а в искусстве совершенно другим. Имитация, притворство где-то обязательно скажутся. Свет человеческой личности Луспекаева был виден и в том, как он играл, и в том, как он жил.

И может быть, ни в чем личность Павла Борисовича не проявилась так полно, как в его отношении к его жене, актрисе Ленинградского Большого драматического театра Инне Александровне Кирилловой.

Без всего этого, без этой щедрой самоотдачи в жизни,— могли Луспекаев быть тем Луспекаевым, который с такой эмоциональной мощью, не прячась за модное «отчуждение», ироничность, интеллектуализм, передавал на сцене и на экране простые и самые сложные человеческие чувства: радость дружбы, горечь потери, счастье и боль наполненного бытия?

Конечно, иному актеру ближе именно интеллектуальные, рациональные ходы в искусстве. Талант Луспекаева был иного рода. Бывают певцы с голосом, поставленным от природы. Актерский аппарат Луспекае-

ва словно тоже был неким произведением самой природы.

Это не значит, что роль, работа давалась ему легко. Так же щедро, безмерно, как он умел жить, он тратил себя в искусстве. Он работал страстно, порой мучительно, не делая скидок ни себе, ни другим.

Я уже не говорю, что в последние годы он не делал себе скидок даже в физическом отношении. Когда он должен был на съемках идти в рост по глубокому песку прибалтийского пляжа и тут поднялся ветер, ударила в лицо песчаная буря, залепляя глаза, сбивая с ног, он продолжал идти, опираясь на свою палку, столько дублей, сколько это было нужно. Не выдержала камера (забило песком кассету), а Луспекаев готов был работать и работать. В другой раз ему предстояло спуститься по отвесному металлическому трапу в многометровую шахту подводной лодки (съемки производились в настоящей кают-компании). Договорились с командованием, чтобы открыли люк в торпедном отсеке (он короче и не совсем отвесный, с наклоном под небольшим углом). Двое крепких матросов должны были помочь актеру опускаться. Но Павел Борисович от их помощи категорически отказался. На одних руках, перехватывая металлические поручни, он сам спустился вниз. В подлодке, как известно, нельзя курить. Съемка продолжалась шесть часов. Другие имели возможность подняться с сигаретой наверх, на воздух, у Павла Борисовича такой возможности не было. И вот он, страстный (несмотря на все запреты врачей) курильщик, держался все шесть часов. А потом, так же подтягиваясь на руках, поднялся по торпедному трапу наверх, на палубу.

Это примеры не только человеческой — актерской самоотдачи.

Но я думаю, еще существенней было другое. К каждой секунде своего актерского существования в

образе он относился с такой ответственностью, словно от нее, от этой секунды, зависела вся его жизнь, вся его актерская судьба. Это не преувеличение. Ему было оскорбительно даже подумать, что где-то, пусть на общем плане, можно сыграть приблизительно, «наиграть».

У него был своеобразный юмор и в жизни, и в актерских работах. Он умел этим юмором, лукавым взглядом исподлобья, своей особенной полуулыбкой с левой стороны лица, когда на щеке неожиданно появлялась ямочка,— по-своему, по-луспекаевски освещать какие-то существенные стороны человеческой психологии.

Многие, даже большие актеры всю жизнь играют одну роль, одну, пусть даже великолепную маску — сурового мужчины, доброго мужчины, отчаянного мужчины, веселого мужчины. У Павла Борисовича Луспекаева не было масок. Он играл мужчин. Разных. И суровых, и добрых, и веселых, и отчаянных. Всегда разных, всегда непохожих и всегда щедрых в проявлении своей человеческой сущности.

**Владимир Мотыль**

## **ЖИЗНЬ, ОБОРВАВШАЯСЯ НА ВЗЛЕТЕ**

Я могу абсолютно твердо сказать, что до встречи с Луспекаевым несколько иначе понимал природу актерской работы в кино. Он был актером несколько непонятных измерений для всех, кто его видел, кто соприкасался с ним как с партнером, кто работал с ним в качестве режиссера. Для меня первым таким удивительным свойством была его интуиция.

Я успел увидеть Луспекаева в спектакле «Поднятая целина» в роли Нагульнова. Казалось, что этот человек заполняет собой и сцену, и зрительный зал. Темперамент Луспекаева сказывался даже в паузе, и с такой силой, что зал разражался овацией. Аплодисменты на острую реплику героя, на эффектную мизансцену, на ситуацию — все это привычно для театра, но чтобы зрители аплодировали тому, как актеры молча смотрят друг на друга?! Такое бывает не часто.

Пожалуй, после Иннокентия Смоктуновского в «Идиоте» театральная Ленинград не переживала таких ярких актерских триумфов, как успех Луспекаева в Нагульнове или в горьковском Черкуне.

До близкого знакомства с Луспекаевым я видел его в кино в нескольких небольших ролях. Сам он многие свои киноопыты не любил: одни были сделаны в пау-

зах между интересными театральными работами и прошли, не задев его души, другие потонули в тусклой драматургии или малоинтересной постановке.

Привыкший к активной режиссуре Варпаховского и Товстоногова, Луспекаев и в кино ждал от режиссера индивидуального видения, чувства жанра, стиля. Увы, Павлу Борисовичу нередко приходилось терпеть разочарования. Наиболее запомнившиеся мне кинематографические работы актера были связаны с режиссером Геннадием Полокой: шофер Степан в «Капроновых сетях» (поставлен Полокой совместно с Л. Шенгелия) и Косталмед в «Республике Шкид». Встречи с Полокой, режиссером своеобразного почерка, владеющим чувством кинематографической условности и любящим эксцентрику, пробудили в Луспекаеве тот творческий азарт, который он испытывал лишь в театре.

Правда, «Капроновые сети» — не лучшая работа Полоки. Фильм не получил широкого признания, и роль, отлично сыгранная Луспекаевым, не была оценена по достоинству. Что же касается «Республики Шкид», имевшей огромный успех у нас и за рубежом, то роль Косталмеда осталась буквально в нескольких кадрах, болезнь помешала Луспекаеву завершить ее. Тем неожиданной для Луспекаева оказался интерес к Косталмеду критиков и зрителей на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде в 1968 году, где картина получила приз.

То, что до «Белого солнца пустыни» Луспекаев как киноактер был малоизвестен, что работа его в кино носила характер случайный, кратковременный, эпизодический, объясняется не отсутствием серьезных предложений. Цельная натура Луспекаева не переносила какой бы то ни было раздвоенности. В творчестве он был однолюбом. И, позволяя себе «пофлиртовать» с кинематографом, он всегда оставался верен театру.

Трудно даже вообразить отчаяние, пережитое Луспекаевым, когда, преодолевая адскую боль, он сделал

первые шаги на пятках (обеих стоп уже не было) и понял, что о возвращении в театр не может быть и речи. В эти страшные месяцы после операции всякий раз, когда его жена и дочь уходили из дому, на дверях квартиры вывешивалась надпись: «Прошу не беспокоить меня визитами». Вставать, открывать двери было для него пыткой.

...В съемочной группе «Белое солнце пустыни» царил паника. Кончалось лето, а поиски исполнителя на роль Верецагина безбожно затягивались. Мы знали о состоянии Луспекаева, и нам казалось, что приглашение его на роль нереально. Богатырь Верецагин, конечно, мог, подобно Илье Муромцу, просидеть и пролежать полкартины. Но как быть с баркасом? С дракой?.. Дублер? Но в современном кино такое не терпят даже детские фильмы.

Я поделился бедой с режиссером Полокой, который тут же прокрутил мне одну из актерских проб Луспекаева. Проба была блестящей. Полока уверил меня, что скоро Луспекаев будет бегать и вскакивать на лошадь. Я осторожно заметил, что Верецагин на лошади не ездит.

— Тем более! — обрадовался Полока. — Придумай сцены в воде. Он плавает как рыба. И поезжай к нему. Полюбуйся его торсом. Рубцы на плече, на руке — это же биография!

В самом деле, Верецагин — герой «германской» войны, кавалер георгиевских крестов. Что же тут удивительного, если у него костыли! В воображении замелькали сцены драки на баркасе. Как герой пустил в дело костыли и как бандит метнул нож, угодивший в деревянную ногу, а Верецагин даже не поморщился.

С этим радужным планом я позвонил в двери луспекаевской квартиры. Первое, что меня удивило — Луспекаев был на ногах! Если мне не изменяет память, двери открыл он сам. Никаких костылей. Только в руке

палка. И с ходу разговоры — о роли, о сценарии, который он уже прочитал. Как будет выглядеть этот кусок, как тот, кто партнеры, написана ли песня, где будем снимать. — А что врачи? — Врачи свое сделали...

И тут я понял, что настала пора изложить мой план. В заключение рассказа про новую биографию Верещагина я пообещал, что часть сцен на баркасе мы перенесем в павильон, чтобы ему не мучиться в штормовую качку.

Была луспекаевская пауза. Потом он поднялся, демонстративно отставив палку, и прошелся по комнате, постукивая голыми пятками. По сей день не могу понять, как он держался, как не терял равновесия. Дав мне прийти в себя, Луспекаев сказал по-свойски:

— Знаешь, все-таки Верещагина должно быть жалко. А что получится? Пьяница, безногий. Вроде, туда ему и дорога. А здоровый мог бы жить — и вдруг нате! Это же лучше. Вот две-три роли сыграю без костылей, а уж потом поглядим — может, какого-нибудь инвалида... И сцену на баркасе надо снимать в море, чтоб штормило, качало, чтоб получилось как надо.

Это было в июле 1968 года, а в августе мы начали съемки в Дагестане, на пустынном побережье Каспия, южнее Махачкалы.

«Своим» домом Луспекаев остался доволен. Беда была только в том, что сыпучие пески мешали добираться до объектов съемки. И если технику подтаскивали бульдозеры, то людям приходилось ежедневно проделывать более полукилометра по вязкому песку пешком.

Опираясь на палку и на плечо сопровождавшего ассистента или чаще жены — самоотверженной Инны Александровны, он вышагивал медленно, мучительно.

Часто после команды «мотор» могло показаться, что страдания его уходили. Он был жаден на дубли, если оставалось малейшее сомнение в сыгранном, — как бы долго ни длилась съемка, какая бы ни стояла жара. Од-

нажды мы получили телеграмму ОТК студии о том, что некоторые кадры и куски «баркаса» забракованы из-за низкого качества цветной пленки. Нужно было переснимать то, что так тяжело далось Луспекаеву.

Уже шел октябрь, дули сильные ветры, и Каспий был так беспокоен, что порт не давал «добро» рыбацким судам. Мы вымолили у портового начальства выход в море. После дубля, где Верецагин, покидав за борт бандитов, смотрит им вслед и говорит: «Помойтесь, ребята» — у меня осталось ощущение незавершенности куска. Но шторм усиливался, надо было успеть снять другие кадры, да и Луспекаев был основательно вымотан (как правило, он не допускал дублера). Мы, участники съемок, на здоровых ногах с громадным усилием держались на палубе. Каково же было ему? К тому же во многих кадрах Луспекаев снимался в мокрой одежде, и на ветру между дублями у него зуб на зуб не попадал.

Скрепя сердце я произнес: «Снято» — слово, после которого осветители сдвигают приборы, а операторы «сбивают» камеру. Но Луспекаев почувствовал мою неудовлетворенность и закричал:

— Не разбегайтесь! Давайте дубль.

И мне, виновато:

— Чего-то недотянул, да? Сейчас все будет как надо.

И откуда бралось это дьявольское его чутье?

В новом дубле он, будто после чарки, лихо выдохнул, и этот выдох был той точкой, которой недоставало в эпизоде. Этот кадр с «выдохом» вошел в картину.

Съемка окончена. Луспекаев грузно опускается на палубу. С него стаскивают холодную, мокрую рубаху, накидывают ватник, дают спирту. С потемневшим, усталым лицом сидит он, приходя в себя.

Ценой каких усилий отодвигал он физические страдания во время съемки! Ценой каких мук давалась ему та правдивость, при которой никто из зрителей не толь-



ко не заподозрил в Верещагине инвалида, но увидел образ былинного богатыря!

Работа Луспекаева в фильме «Белое солнце пустыни» была подвигом в самом высоком и буквальном смысле этого слова. Это была победа человеческого духа над обстоятельствами, казалось бы, безвыходными.

Смирись Луспекаев с некоторым отступлением, с некоторой сдачей позиций, он мог благополучно дожить свой век в театре, где режиссура, вероятно, пошла бы на тот компромисс, который позволил бы ему продолжать работу, получать зарплату и роли. Но Луспекаеву претила малейшая снисходительность: на сцене его хромота не могла оставаться незамеченной для зрителя. Кинематограф давал надежду. Длительность кадра, измеряющаяся одной-двумя минутами, «поясные» и «крупные» планы (а их в картине большинство) — все это позволяло творить бескомпромиссно.

К сожалению, роль Верещагина далеко не всем возможностям Луспекаева давала раскрыться. Ее рамки были тесны актеру. Но с «Белого солнца пустыни» начался новый период в творческой жизни Луспекаева, он всего себя безраздельно отдал кино.

Уже в один из первых съемочных дней Павел Борисович признался, что больше всего его смущает в кино... кинокамера. Что никогда ему не понять, что такое длиннофокусная и короткофокусная оптика и почему от ее перемены он должен иначе двигаться. Он не знает, в кадре он или «вывалился». И все это лишает его уверенности, сбивает с толку.

Мы тотчас же договорились с главным оператором Э. Розовским, что к Луспекаеву и к другим исполнителям он и его подчиненные обращаться будут только через меня, а Луспекаева я уговорил про камеру позабыть. Если оператору были необходимы поправки луспекаевских мизансцен, я менял не физическое положение актера, а задачи, которые вызывали изменение в мизан-

сцене произвольно, так что Луспекаев сам приходил к необходимости той или иной перемены.

Работать с Луспекаевым в привычном смысле этого слова не приходилось. Предварительных репетиций он не признавал, все происходило как бы между прочим. Луспекаев выяснял лишь подробности обстоятельств, предшествовавших эпизоду, к которому готовился. Так как фильм снимался «вразбивку», он беспокоился, что его сиюминутное состояние может не сойтись, не совпасть с тем, которое было у него неделю или месяц назад, когда снималась сцена, предваряющая нынешний кусок.

Эта страсть к предельному, дотошному выяснению мотивов действия, стремление учесть всю сумму обстоятельств составляла особенность Луспекаева-актера.

Любому, в том числе хорошему актеру для взлета необходим разбег, нужна «взлетная полоса». Луспекаев преодолевал земное притяжение подобно ракете. Команда — и уже разгорается его темперамент, и уже он отделился от земли и пошел вертикально вверх, в космос подсознания. Луспекаев накапливал верещагинское состояние, приходя на съемку готовым к любому куску роли, потому что еще задолго до начала съемок уже проникся сутью характера.

Он органически чувствовал одно из основных специфических свойств кинематографа — то, что происходит с актером на съемках, должно случиться единственный раз. Этот миг и будет зафиксирован камерой и войдет в картину. Поэтому он предпочитал действовать тогда, когда работала камера, чтобы непосредственность жизни в образе до времени не расплескалась.

Роль бывшего царского таможенника Верещагина с первого литературного варианта существовала в сценарии в некоторой трагикомической обособленности. И хотя этот персонаж занимал место куда более скромное, чем Сухов и даже Саид, именно взъерошенный, забу-

бенный характер Верещагина отчасти подсказал мне общую стилистику будущей картины, ее былинный жанр, близкий народному сказанию.

Яркая актерская индивидуальность Луспекаева придала характеру Верещагина весомую жизненную плоть. В процессе съемок уточнялись мотивировки, намеченные подчас лишь пунктирно, отыскивались пропущенные нити взаимоотношений, дописывались диалоги. Больше всего импровизировались во время съемок многие морские эпизоды.

В литературном сценарии Верещагин погибал, так и не успев вступить в драку. Нам нравилась эта сцена, но с луспекаевским масштабом она не совпадала. И мы отказались от нее.

Меньше всего я думал над тем, чтобы втиснуть луспекаевского Верещагина в прокрустово ложе драматургических рамок. И позже, при монтаже, нам приходилось изменять первоначальный замысел, потому что живой Верещагин не хотел укладываться в метры, отведенные режиссерским сценарием. И не поднималась рука резать кадры Луспекаева в тех местах, где логически этого требовал ритм фильма и эпизода.

Вскоре после начала съемок мы как-то позабыли, что Верещагина по сценарию зовут Александром, и стали называть его Павел, Паша. Наверное потому, что Луспекаев во время съемок был неотделим от своего героя и в тоске Верещагина по боевому прошлому, по живому делу, по подвигу проглядывала выстрадавшая тоска актера по широкой жизни в искусстве.

После выхода фильма на экраны (март 1970 года) Луспекаев прочел в «Литературной газете»: «Блестящий драматический актер П. Луспекаев получил в кино настоящий актерский материал».

Павел Борисович еще успел раскрыть мартовский номер «Советского экрана»: «Играет Верещагина... актер редкой и сильной индивидуальности... Луспекаев

сумел показать его трогательное простосердечие, наивность, незащищенность».

«Великолепный в полноте жизненного бытия персонаж... Верецагин, сыгранный Павлом Луспекаевым... Нелепый человек? Да! Буйная головушка? И это! И еще — пленительный, романтический характер, в котором под конец взорвутся благородные силы. И кинется он очертя голову в схватку с бандитами и погибнет, как истинный богатырь... Есть в этой фигуре, казалось бы эпизодической для картины, редкая, добавим даже — редчайшая пластическая завершенность».

Пластическая завершенность... Кажется, нельзя было придумать похвалы выше, чем эта, если учесть, что роль была сыграна актером в тяжелом поединке с недугом.

Это была последняя рецензия, прочитанная Луспекаевым.

Начало кинематографической славы Луспекаев воспринимал весело и не без удивления. Ему не были свойственны ни высокомерие сноба, возвышающегося над толпой, ни поза актера, устало-равнодушного к успеху. Он волновался, как примут фильм и его Верецагина народ, зрители, пресса, его родные, друзья и товарищи по профессии. И радовался признанию с детской открытостью. Когда он прочитывал на лицах прохожих удивление от случайной встречи с живым исполнителем, он толкал в бок идущего рядом приятеля и подмигивал: «Узнали...»

Проживи он еще несколько лет, снимись он еще в одном-двух фильмах, и, наверное, мы стали бы свидетелями громкой славы этого поистине народного артиста.

Талант Луспекаева-киноактера проявлялся и в его последней, незаконченной работе — в роли Вилли Старка в фильме «Вся королевская рать», съемки которого начались в конце 1969 года.

Когда я увидел в черновом монтаже первую сцену, сыгранную Луспекаевым с той свободой, которая приходит лишь в результате огромных, глубинных накоплений, меня поразило сочетание индивидуального, луспекаевского темперамента, не прикрытого никакой характерностью, с тем, что мы обычно называем «сто-процентным американцем».

Трудно судить по одной сцене. И все же — если существует в кино наивысший актерский класс, то, играя эту последнюю роль, Луспекаев его достиг. Я не могу назвать ни одного актера с мировым именем, будь то Антони Куин, Род Стайгер или Берт Ланкастер, с которым Луспекаев не вправе был бы заговорить на равных.

Но всю роль Луспекаеву сыграть не довелось. Он умер, не дожив до сорока трех лет.

Его жизнь оборвалась на взлете, и смерть эта не была естественной кончиной больного. Это была трагическая гибель бойца.

**Михаил Козаков**

## **НЕЗАДОЛГО...**

Зимой 1970 года начинались съемки телевизионного фильма по роману Роберта Пен Уоррена «Вся королевская рать». Было ясно, что роль Вилли Старка может и должен играть только Павел Луспекаев. Все черты его актерской и человеческой личности — ум, темперамент, юмор, рано начавшая седесть голова, большие руки, могучая отяжелевшая фигура — словом, все, даже сочетание армянской отцовской крови и донской породы, взятой от матери, причудливо отразившееся на чертах его лица, все это «ложилось» на роль Хозяина. А главное, Луспекаеву был по плечу незаурядный трагический образ Вилли Старка.

Уже была показана в обоих Домах кино, московском и ленинградском, картина В. Мотыля «Белое солнце пустыни», где Луспекаев поразительно сыграл таможенника Верещагина. Миф о некинематографичности артиста был развеян.

Я узнал, что Павел Борисович должен приехать в Москву для переговоров с режиссером К. Воиновым, который начинал картину «Певица» по сценарию Э. Радзинского. Нужно было перехватить Луспекаева. Вся надежда была на роман Пен Уоррена, на то, что Луспекаев загорится ролью, сразу почувствовав свою тему.

Разведав, что Луспекаев остановился в гостинице «Украина», я позвонил.

— Слушаю вас,— ответил низкий хрипловатый голос.

— Павел Борисович, это с вами говорит Миша Козаков, если вы меня помните,— робко начал я.

— Ты что, офонарел! Привет! Как ты? — загремело в телефонной трубке. — Я тут в Москве, на одну картиночку приехал. Там Татьяна Доронина будет главную роль играть, ну, видать, и вспомнила старого партнера. Как в театре? Что играешь? Я ведь болел... А, знаешь. Ну, ну... А потом в «Белом солнце»... Тоже знаешь? В общем, ты что сейчас делаешь? Тоня, лапочка! (Это уже относилось к ассистентке с «Мосфильма», находившейся в номере). Нам когда надо быть на студии? В час дня? Ну что ж, прекрасно! Михаил, сейчас полдесятого, давай через час ко мне. Кстати, в десять и магазин уже откроется, и позавтракаем вместе. Не возражаешь?

— Да нет, что ты. Я ведь тебе прекрасный сценарий привезу по роману «Вся королевская рать», там главная роль для тебя.. Вилли Старка, помнишь? — Я замер в ожидании реакции.

— Да черт с ней, с ролью. Ты сам подваливай...

— Подожди, ты знаешь роман, о котором я говорю? — допытывался я.

— Ничего не знаю. Вот приезжай и поговорим! Не забудь, в десять уже все открыто... У тебя деньги есть? А то я сейчас богатый стал. Правда-правда! Так я тебе тут же и верну. Слышишь?

— Павел Борисович, все в порядке. В пол-одиннадцатого я у тебя.

«Так,— соображал я,— надо захватить и сценарий, и роман на всякий случай. Видать, он его не читал. А главное, до того как он встретится с Воиновым, увлечь его ролью».

Ровно в десять тридцать я был у него в номере. Мы

сели завтракать. Луспекаев был оживлен, говорил о том о сем, шутил, смеялся. Все-таки мне удалось прорваться к нему с деловым разговором.

— Паша, я не буду рассказывать тебе о романе, ты его прочтешь и, не сомневаюсь, оценишь. Но хоть послушай, я прочту тебе несколько сцен!

— Ну зачем же, я вечером сам прочту. Ты мне лучше расскажи, как там Ефремов Олежка?

— Олежка как Олежка. Ну, Паша, послушай сейчас. Ведь ты поедешь на «Мосфильм» и подпишешь договор на «Певицу», а после жалеть будешь.

— Михаил Михайлович, ну что вы такое говорите,— запротестовала ассистентка Тоня с картины Воинова.— Павел Борисович обязательно будет у нас сниматься.

Я уже начал нервничать и злиться, когда Луспекаев сказал:

— Ну читай, хрен с тобой! Какой ты настырный...

Читал я ему те сцены Хозяина, которые должны были, по моему мнению, поразить Луспекаева абсолютным попаданием в его тему актера и человека. И не ошибся. Он слушал вначале рассеянно, потом насторожился, удивился, а затем начал бурно реагировать:

— Черт! Ну прямо для меня! А? Тоня, девочка, лапочка, ведь здорово, а? Ха!

— Нет, ты послушай вот эту сцену с женой,— я продолжал «обрабатывать» актера, понимая, что он почти «готов»...

Минут через двадцать он сказал:

— Стоп! Все. Я это играю.

— Павел Борисович, вы же у нас согласились. Ведь Константин Наумович вас без пробы утвердил,— взмолилась Тоня.

— А совместить нельзя?

— Нет, Паша, нельзя. У тебя три серии из кадра в кадр,— сказал я.— Да и ни к чему тебе совмещать Радзинского с Пен Уорреном.



Так Луспекаев стал сниматься в роли Вилли Старка в телевизионном фильме «Вся королевская рать», производство «Беларусьфильм» на базе киностудии «Мосфильм».

Началась работа над ролью, началось наше с ним общение, началась наша дружба. И через несколько месяцев всему этому было суждено оборваться навсегда.

Каким мне довелось узнать его незадолго? Узнать, запомнить и полюбить...

К этому времени Луспекаев был одним из самых уважаемых и любимых актеров в профессиональной среде. Именно в профессиональной, так как «Белое солнце пустыни», фильм, принесший ему всенародную популярность, еще не вышел на экраны страны, а до этого его кинороли были немногочисленны и не очень велики. В мире кино бытовала странная теория о том, что широкий театральный почерк Луспекаева не очень годится для современного кино, и многие-многие роли Луспекаева играли другие... Телевизионные же его работы — Ноздрев в «Мертвых душах» и Матвей Кожемякин в «Жизни Матвея Кожемякина» — прошли по Центральному телевидению, к сожалению, по одному разу.

Хорошо знала, любила и отдавала ему должное театральная публика, знавшая Луспекаева по БДТ им. Горького, но театральная публика в век кино и телевидения, как говорится, погоды не делает. О Луспекаеве не слишком много писали, во всяком случае, не столько и не так, как заслуживал его мощный талант.

Да ведь и умер он не в тех актерских рангах и чинах, которые ему полагались...

Я убежден, что все это стечение тех или иных временных обстоятельств, но, увы, из песни слова не выкинешь.

В профессиональной же среде, где в глубине души все мы знаем что почем, где существует свой «гамбург-

ский счет», Павла Луспекаева ставили очень и очень высоко.

Когда он входил в московский клуб ВТО, чтобы поужинать после работы, я видел, как поворачивались и глядели ему вслед актеры. К его столику подходили известные, именитые коллеги, чтобы поговорить с ним и поприветствовать. Я видел, с каким уважением и любовью И. М. Раевский, Иннокентий Смоктуновский, Евгений Евстигнеев, Олег Ефремов и многие, многие другие беседовали с ним, расспрашивали его о работе, слушали его всегда талантливые рассказы. А рассказам, воспоминаниям, подсмотренным историям, всегда сопровождавшимся актерским показом, искрометным юмором, остроумным комментарием, не было конца. Бывают люди талантливые во всех своих проявлениях. К таким относился Луспекаев.

Однажды он сидел в гостях у Олега Ефремова и замечательно фантазировал. Олег стал уговаривать Луспекаева переехать в Москву и поступить работать в «Современник».

— Олечка, замечательный ты человек! — сказал Луспекаев. — Ты же знаешь, как я люблю тебя и твоих ребят, но сейчас мне самое время сниматься. Вот и Георгий Александрович обратно в театр зовет. Я, говорит, для тебя специальные мизансцены придумаю, чтобы тебе не слишком много нужно было двигаться, но я отказываюсь.

Потом плутовски оглядел всех сидевших за столом и добавил:

— И потом, ты посмотри на меня, нет, ты посмотри на меня: ведь если такое выйдет на твою сцену, то весь твой «Современник» провалится!

Ефремов расхохотался и сказал:

— Ты прав, Паша. Не нужен тебе никакой театр, ты сам — театр!

И правда, Луспекаев был человек-театр.

— Мне с популярностью всегда не везло. Вот тебя узнают. А ведь скажи — пустячок, а приятно?

— Да брось ты, Паша,— начал оправдываться я,— чушь все это. Знаешь, как у Пастернака: «Быть знаменитым некрасиво... Позорно, ничего не знача, быть притчей на устах у всех...» (Иногда я прорывался к нему со стихами. Надо сказать, что стихи он сам не читал, неважно знал поэзию, но по-настоящему хорошие слушать любил, хотя слегка подтрунивал над актерами, помешанными на поэзии: «Роли, роли надо играть! А вы все, Юрские, Козаковы и прочие Рецептеры чудите...» А иногда сам просил прочесть к случаю и настроению то или иное стихотворение).

— Нет, нет, что там твой Пастернак ни говори, а быть знаменитым приятно... Приятно, приятно, и не спорь. Ты вот еще не видел «Белое солнце пустыни», погоди, выйдет на экраны, тогда посмотрим!

Я действительно не видел этой картины, но слышал, что и весь фильм, и особенно роль Луспекаева замечательны.

— Выйдет, Паша, конечно, выйдет. Но ты и без этой картины Луспекаев.

Он засмеялся и сказал:

— Вот однажды я действительно прославился, можно сказать, на весь Ленинград. Еще в Киеве я снялся в противопожарной короткометражке под замечательным названием «Это должен помнить каждый!». Ну, сам понимаешь, деньги были нужны, вот и снялся. И забыл про нее. А как раз в это время я переехал в Ленинград к Товстоногову и начал репетировать в театре в «Варварах». Волновался страшно. Они уже все мастера, а я для них темная лошадка. Понятно, что надо было в первую очередь «пройти» у товарищей по театру. А тут, как на грех, на экраны Ленинграда вышел какой-то западный боевик, который все бегали смотреть. А вместо киножурнала мой противопожарный опус. Я там после

пожара, возникшего из-за сигареты, прямо в камеру пальцем тычу и говорю: «Это должен помнить каждый!» Вот тут ко мне популярность и пришла. Наутро перед каждой репетицией юмор: «Помни, Паша, помни. Дай, кстати, закурить».

— Нет, нет, невезучий я. Уже в «Варварах» сыграл, ко мне признание у театральной публики пришло, рецензии вышли, а фамилия меня подвела. Трудная у меня фамилия. Спектаклю «Варвары» по радио рекламу давали: «Завтра, такого-то числа, в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького спектакль «Варвары», постановка народного артиста СССР Товстоногова, в ролях...» и дальше со званиями все популярные артисты. А у меня еще звания не было, и меня не объявляли, хотя я главную роль играл. Товстоногову об этом сказали. Он позвонил на радио, просил меня не забывать. Наутро с женой слушаем: «Сегодня в БДТ имени Горького пьеса «Варвары», ну и так далее... народные, заслуженные, наконец, «в центральной роли артист... Луспекарев...»

Во всех рассказах Луспекаева на эту тему не было ни тени обиды, уязвленного актерского самолюбия или кокетства. Он как ребенок относился к популярности, но рассказывал об этом смешно и понимал, что главное в судьбе художника «привлечь к себе любовь пространства, услышать будущего зов...»

А фамилия его действительно не из легких. Когда всемирно известный Лоренс Оливье побывал у нас в стране и увидел Луспекаева на сцене БДТ, он сказал:

— У вас есть гениальный актер. Вот этот... Не могу выговорить фамилию, извините...

Ему удалось отсняться только в двух сценах Хозяина.

Мне повезло, я видел сыгранную им роль. Именно сыгранную, уже воплощенную, хотя и не зафиксированную на киноленту. А была она сыграна на репети-

циях в гостиничном номере «Пекина», где жил Луспекаев, находясь в Москве; проигрывал он ее у себя дома в Ленинграде, где мы встречались, просто на улице или за городом, куда он всегда стремился и редко попадал, чтобы «продышаться и перевести дыхание от городской суеты...»

Дело в том, что Луспекаев репетировал роль особенно. Я бы назвал это чувственным процессом вживания в образ. Никаких умозрительных построений, ложного теоретизирования, разговоров и споров вообще, к которым нередко прибегают актеры, как бы отдаляя от себя трудный процесс поиска.

Это не значит, что он работал только на актерской интуиции. Нет, он, конечно, разбирал и каждую отдельную сцену, и линию поведения персонажа в целом. Роман «Вся королевская рать» был зачитан им до дыр и весь испещрен пометками, сделанными цветными карандашами. Более того, он иногда приносил на репетицию записанные им накануне соображения, которые представлялись ему важными для решения сцены, роли и логики поведения его партнеров. Нередко возникал разговор об американских фильмах, например о том, как бы роль Старка сыграл Род Стайгер. О нем Луспекаев любил поговорить, о его раскрепощенности в работе на съемочной площадке. Мне кажется, что он устанавливал между Стайгером и собой внутреннюю аналогию. В это время заканчивались съемки «Ватерлоо», где Стайгер играл Наполеона. И Луспекаев откуда-то узнал подробности его исполнения.

— Вот они, звезды ихние, черт их подери, всегда свободные, уверенные перед камерой. Отчего это? Эдакая раскрепощенность, внутренняя свобода: мне, мол, все дозволено, что ни сделаю, все туда... Откуда это идет? Денег они, что ли, больше получают? Вот говорят, в Италии за Стайгером на крышу отеля, где он гримировался в номере, вертолет прилетел и «фьюить!» —

прямо на площадку... Тут, конечно, ручку вперед протянешь — и Луспекаев вытягивал огромную свою лапшу — полки не то что на Москву, а на «Пекин», я имею в виду гостиницу, пойдут... А я утром перед съемкой в этом «Пекине» очередь в буфете отстою на своих культурах, два яйца съем, приеду на студию и загораю в гримерной два часа, пока в павильоне свет ставят... а потом входи в кадр и чувствуй себя губернатором штата — Хозяином! Смех!

Вот так он душу отведет, рассмешит окружающих, увидит их благодарные глаза — на талантливого человека смотрят по-особенному — и пойдет в павильон настоящим Хозяином.

Работал он над ролью истово. Это проявлялось во всем: в том, как он выстаивал на бесконечных примерках костюмов, добываясь точности покроя, как мотался с художником по комиссионным, подыскивая американский плащ и шляпу для Вилли Старка. Купил за свои деньги золотой перстень-печатку, без которого не мыслил Хозяина, замучил гримера поиском фасона стрижки. А главное, бесконечно вчитывался, вчитывался в роль.

— Мне мой учитель по Малому театру Константин Александрович Зубов говорил: «Ты, Паша, запомни, тебе лично в искусстве надо только одно: вчитываться в роль, каждую фразочку на что-то свое, луспекаевское опереть, а остальным тебя бог не обидел...»

Луспекаев иногда часами искал интонацию фразы. Известно, что это как бы противоречит системе Станиславского, и современные режиссеры часто говорят: «Не ищите интонацию!» Но у Луспекаева это шло изнутри, от желания «опереть» фразу на что-то личное, свое, луспекаевское; результат бывал превосходный.

Одна из сцен, в которых Луспекаев успел отсняться, повествует о том, как еще наивный провинциал Вилли стал игрушкой в руках политических воротил. Его во-

зили по избирательным собраниям, и он честно рассказывал о положении дел в штате, монотонно перечисляя цифры и факты неслушающим избирателям. В результате он был забаллотирован, что и требовалось его хозяевам, так как он изначально был подсадной уткой в политической охоте. Вилли Старк, вконец расстроенный очередным провалом, приходит в номер к своему приятелю Джеку (его играл я), и от Сэди Берк (Т. Лавровой) узнает, что служил всего лишь марионеткой в предвыборной кампании.

— Джеки, это правда? — тихо, со слезами на глазах, как ребенок, которого обманули, отняли любимую игрушку, спрашивал меня Луспекаев. И, получив утвердительный ответ, после паузы тихо и как-то горько, как бы прощаясь с иллюзиями прошлого, говорил скорее не нам с Лавровой, а самому себе:

— Я буду губернатором.

— Никем ты не будешь, безмозглый теленок! — кричала Сэди.

— Буду, — упрямо склонив голову — и впрямь — бык! — уже тверже произносил Луспекаев. — Буду.

Он вставал с кресла, он выросал из кресла.

— Буду!!! — казалось, от силы его голоса Сэди отлетела в сторону. — Я буду убивать их голыми руками!!! Вы меня слышите? Вот этими руками!!!

После первого дубля все, кто находился в павильоне, — участники съемочной группы, осветители, рабочие — начали аплодировать Луспекаеву. Такое в кино я видел в первый и последний раз.

Как давалось это Луспекаеву? Ну конечно, в первую очередь в этой сцене поражала его индивидуальность, то, что нельзя сыграть. Или это есть, или этого нет. Только актер с такой мужественной фактурой мог позволить себе эту детскую интонацию шестилетнего ребенка, не рискуя при этом стать пошлым и жалким. И потом, когда он поднимался из кресла, то поднима-

лось нечто огромное и сильное, а руки, которыми он собирался уничтожить политиканов, сыгравших с ним злую шутку, были такого размера, что сомнений в реальности его решения не оставалось. Но одной, даже такой фактуры мало. Я был свидетелем того, как, сидя в пижаме в номере гостиницы, он репетировал эту сцену.

Извинившись перед нами за свой вид, он пробовал сцену на разные лады, подыскивая варианты.

— Паша, ну хватит, все в порядке. Можно и так и эдак. Ведь конца вариантам нет!

— Нет, нет, ты подожди, Михаил! Тут надо опереть фразочку. Что значит, я буду убивать их голыми руками?! Как это — голыми руками?!

— Вы что, Павел Борисович, имеете в виду? — скромно спросил режиссер картины А. З. Гуткович. — Как он будет расправляться со своими политическими противниками? Разгневанный Вилли Старк хочет сказать, что теперь он уже будет пользоваться иными методами, не брезгуя ничем в грязной политической игре американских заправил. Тем самым он уподобляется им, и в этом, Павел Борисович, разоблачительная функция вашей роли.

— Да подожди ты, Саша, — остановил Гутковича сразу заскучавший Луспекаев. — Это все так. Это понятно. А что значит — убивать голыми руками?

И конечно, не дожидаясь ответа, он ему и не нужен был, начал «опирать фразочку» на чувственное виденье.

— Это значит, что я их, сук поганых, заложивших меня, наивного простофилю, сам буду убивать, если надо. Голыми руками, без перчаток, руками без кожи, с нервами обнаженными! Я их убью, потом зарюю, потом прикажу снова вырыть, снова задушу, и вот тогда окончательно закопаю да еще трактором могилу сравню!!! Вот что значит убивать голыми руками! Этими руками!



В номере воцарилась тишина. И Луспекаев сам закончил репетицию:

— Стоп! Все, устал. На сегодня хватит. Михаил, Татьяна, пошли обедать, и сегодня я себе «разрешу».

И он имел право на то, чтобы закончить репетицию, и на то, чтобы «разрешить» себе.

Но и отдых, и обед, и разговоры за полночь всегда были продолжением творчества. Стиралась грань между работой и отдыхом.

— Ты пойми, Михаил, не за всякую роль нужно браться. Даже за очень хорошую, даже когда кажется, что можно бы сыграть. Роль должна «личить» — быть к лицу. Предлагают тебе роль, а ты, перед тем как соглашаться, примерь ее на себя. Не торопись с решением. Примерь ее, подойди к зеркалу. Повертись перед ним. И в фас посмотри, и в профиль, и другое зеркало возьми, и с тылу глянь, и когда убедишься, что ты не смешон в ней, что она тебе не как свинье цилиндр, что тебе пыжиться не надо, вот тогда берись и начинай трудиться. Она возьмет и не получится, но не потому, что не твоя была... Во всяком случае, претензий у тебя не возникнет. Дело не в амплуа. Амплуа — это устаревшее понятие. А вот «личить» роль должна. Непременно должна. Вот ты, кстати, меня сейчас хорошо слушаешь. Вот так Джек должен Хозяина слушать, когда он ему откровенно о себе говорит, — неожиданно закончил Луспекаев.

18 апреля 1970 года должна была сниматься сцена приезда Хозяина к хирургу Адаму Стэнтону, которого играл Ефремов. Луспекаев и Ефремов с радостным чувством ждали встречи в этом поединке. Вилли и Адама, при всей противоположности их взглядов и характеров, объединяет одно: масштаб личности, умение слушать партнера и опровергать его. Я не присутствовал на репетиции этой сцены. Знаю только, что они пробубнили ее вслух на голоса. Потом Ефремов сказал:

— Тут, по-моему, все яснее ясного. Ты приезжаешь ко мне купить меня прекрасной клиникой, которую построишь. Я как хирург не могу не понять открывающихся передо мной перспектив и того блага, которое я смогу принести больным. Но твои принципы, лично ты, начальственное быдло, мне, интеллигенту, отвратительны. Возникает поединок. Вполне узнаваемая сцена. Вот и все.

— Ну, Олежка, ты молодец! — закричал Луспекаев. — Вот что значит режиссер! Несколько слов, и все ясно. А, Саша?! — это к Гутковичу. — Он — интеллигент, а я — начальственное быдло! Точно! Пойдем обедать, Олежка.

Он и в отсутствие Ефремова не переставал восхищаться им:

— Нет, нет, Михаил, ты за Ефремова держись, он режиссер. Несколько слов — и все о'кей!

— Ну а ты, Паша, что для себя решил, как ты к Адаму относишься? — спросил я.

— А что я? Все ясно. Пусть он считает, что я быдло. Пусть. А он кто? Интеллигент в маминой кофте. Правды жизни не хочет знать. Добро, добро, — заговорил Луспекаев текстом роли, — а добро в белых перчатках не делают, чтобы руки не замарать. И я это ему докажу. И клинику он на себя возьмет. Не устоит. Ну да, я — сновник, а он — интеллигент в маминой кофте, — повторил он понравившееся ему определение Адама Стэнтона. — Ох, Михаил, я предчувствую: интересная будет сцена. Скорей бы...

Это было 15 апреля. 16 апреля было воскресенье. А в понедельник снималась сцена Ефремова, Аллы Демидовой и моя. Я должен был приехать на студию к трем часам дня. В час ко мне раздался звонок Луспекаева.

— Миш, это я.

— Привет, Паша, как ты?

— Да вот, сажу в гостинице «Минск» в номере модерн. Мне в «Пекине» больше нравилось, просторней. А здесь, как ни повернусь, обо что-нибудь задеваю. Ну да черт с ним! Главное, скучно без работы. Вообще, я вашу Москву не люблю. В Ленинграде лучше. Я хоть теперь пешком не гуляю, трудно, а и на машине приятнее, хоть и из окна, а все-таки вид... Нет, когда снимаешься, все равно, а вот когда не хрена делать, скучно...

— Ты где вчера был? Я тебе целый день звонил.

— А, приятелей из Еревана встретил... Потом расскажу. Скучно в номере сидеть,—говорил он как-то странно, сбивчиво.—Сейчас Танюшке Лавровой позволю, попрошу кефиру принести. Жаль, ты занят. У тебя какая сцена? С Олегом? Ну ладно. А завтра мой черед.

— Паша, ты как себя чувствуешь?

— Нормально... Ну ладно, работай.

Это было последнее, что я от него услышал: «Работай». Был один час дня. Когда в три часа я спускался в съемочный павильон, у раздевалки я столкнулся с бледным Володей Орловым, вторым режиссером картины. Не попадая рукой в рукав пальто, он выкрикнул:

— Паша умер!

— Какой Паша? — не понял я.

— Паша! Паша Луспекаев!

Хотя с тех пор прошло семь лет, трудно и страшно вспомнить подробности, сопутствующие мгновенной смерти, связанной с разрывом сердечной аорты. Хотелось бы забыть глупые обстоятельства формальных трудностей, связанных с похоронами Луспекаева. Приближались праздники, и все было проблемой: отправить тело Луспекаева в Ленинград, организовать траурный митинг в театре и даже срочно достать гроб по размеру луспекаевского тела. Когда мы с директором картины мотались по Москве в поисках большого гроба для большого тела большого артиста, у меня в сознании

дятлом стучала фраза Зоценко: «Граждане, запасайтесь гробами...»

Да, многое хотелось бы забыть: и вдову Инну с дочерью Ларисой, и то, как нескладно их подготавливали по телефону к ожидающему их известию. А главное, как в этот же день, 17 апреля, когда еще проводилась медэкспертиза, режиссер Гуткович начал искать замену Луспекаеву. Но жизнь есть жизнь. И замена нашлась. Правда, не сразу. Стало ясно, какой артист ушел, когда обнаружилось, что играть Старка некому. Кто только не пробовался на роль Хозяина: Андрей Попов, Юрий Любимов, Алексей Марков и даже сопротивлявшийся этому Олег Ефремов.

Ефим Копелян сказал мне:

— Мишка! Ты же понимаешь, я бы с радостью, роль замечательная и моя, и время у меня есть. Но после Пашки... нет, не буду. Не буду, и баста.

Мы обращались к Бондарчуку и Ульянову. Оба по разным причинам отказались.

На ум приходили молодой Охлопков, Ливанов, Николай Симонов, ушедшие Лукьянов и Женя Урбанский...

Выяснилось, что больших артистов, в полном смысле этого слова, нет или почти нет. Перевелись. Неврастеники, интеллектуалы, социальные герои — пожалуйста, а вот таких, как Луспекаев, нет.

Выручил картину Георгий Степанович Жженев, на мой взгляд, хорошо сыгравший Вилли Старка. Но Луспекаев был Старком. Парадоксальность его человеческой природы, амплитуда и частота колебаний личности актера не поддаются изображению. Роли Хозяина «личил» Луспекаев.

Смерть оборвала планы артиста. Астров в фильме Кончаловского «Дядя Ваня», роль в новом фильме Райзмана, наконец, Несчастливцев в «Лесе» Островского, который для Луспекаева собирался ставить режис-

сер Мотыль,— вот неполный список того, что должен был играть Луспекаев в ближайшее время.

«Все, что человек хочет, непременно сбудется. А если не сбудется, то и желания не было. А если сбудется не то, разочарование только кажущееся, сбылось именно то»,— писал А. А. Блок.

Я часто вдумываюсь в эту формулу и нахожу, что она, несмотря на ее жесткость, справедлива. Казалось бы, применительно к актерской судьбе Луспекаева она не верна. И все же верна, и доказательство тому эта книга об артисте, которую читатель держит в руках.

И последнее. Я встречал множество замечательных людей: прекрасных, талантливых, добрых. Но я никогда не встречал человека такого жизнелюбия во всех своих проявлениях: в том, как он работал, шутил, ел, пил, любил людей и не мог без людей. Недаром не выносил одиночества. Мог позвонить среди ночи:

— Спишь? Извини, лапуля, дорогой ты мой человек... А может, возьмешь такси и приедешь... У меня для тебя сюрприз!

И действительно всегда готовил сюрприз: то ли какой-нибудь интересный человек у него в гостях, то ли он придумал, как мне сцену играть, а то просто стол накрыт и он сам сидит улыбается... Хочу остановить себя в потоке воспоминаний и не могу.

Вот теперь уж действительно последнее. В кинотеатре «Москва» начала демонстрироваться картина «Белое солнце пустыни». Луспекаев купил три билета, и мы с ним и моей тогда двенадцатилетней дочерью пошли в кино. Была ранняя весна, он медленно шел по улице, опираясь на палку, в пальто с бобровым воротником, в широком белом кепи-аэродром — дань южным вкусам, и волновался, как мальчишка:

— Нет, Михаил, тебе не понравится. Вот дочке твоей понравится. Катька, тебе нравится, когда в кино стреляют? Ну вот, ей понравится.

— Успокойся, Паша, я тоже люблю, когда в кино стреляют.

— Ну правда, там не только стреляют,— улыбнулся он.

Фильм начался. Когда еще за кадром зазвучал мотив песни Окуджавы и Шварца «Не везет мне в смерти, повезет в любви», он толкнул меня в бок и сказал:

— Моя темочка, хороша?

Затем в щели ставен — крупный глаз Верещагина. Луспекаев:

— Видал, какой у него глаз?

Вот что поразительно, он мог, имел право сказать «у него»! В устах другого это было бы безвкусицей, претензией. А в щели ставен действительно был огромный глаз таможенника Верещагина.

После фильма он рассказывал о съемках, хвалил Мотыля, подмигивая мне, когда прохожие улыбались, оборачиваясь на него: «Видал, видал, узнают!» А потом сказал:

— Я, знаешь, доволен, что остался верен себе. Меня убеждали в картине драться по-американски, по законам жанра. Мол, вестерн и т. д. А я отказался. Играю я Верещагина, «колотушки» у меня будь здоров, вот я ими и буду молотить. И ничего, намолотил...

И он засмеялся так весело и заразительно, что и мы с дочкой заржали на всю улицу. С ним было не скучно жить...

## Список ролей, сыгранных П. Б. Луспекаевым

### Ворошиловградский драматический театр

- 1944**            **Алешка.** «На дне» М. Горького (пост. П. Монастырского).
- 1945**            **Людвиг.** «Под каштанами Праги» К. Симонова (пост. А. Гайдарова).

### Тбилисский русский драматический театр имени А. С. Грибоедова

- 1950**            **Мартын Кандыба.** «Калиновая Роща» А. Корнейчука (пост. А. Такаишвили).  
**Адвокат Петрушин.** «Живой труп» Л. Толстого (пост. А. Такаишвили).
- 1951**            **Жорж.** «Битва за жизнь» М. Волина и Е. Шатрова (пост. Ицкова).  
**Вожеватов.** «Бесприданница» А. Островского (пост. А. Такаишвили).  
**Москатель.** «С любовью не шутят» П. Кальдерона (пост. Г. Гвиниашвили).  
**Горецкий.** «Волки и овцы» А. Островского (пост. Г. Гвиниашвили).

- 1952**                    **Хлестаков.** «Ревизор» Н. Гоголя (пост. А. Такаишвили).  
**Ленский.** «Раки» С. Михалкова (пост. А. Такаишвили).  
**Павел Ратников.** «В одном городе» А. Софронина (пост. М. Ольшаницкой).  
**Гаврила Братченко.** «Макар Дубрава» А. Корнейчука (пост. М. Ольшаницкой).  
**Поцелуйко.** «Не называя фамилий» В. Минко (пост. Г. Гвиниашвили).
- 1953**                    **Марек Штибнер.** «Сто миллионов» Б. Балабана (пост. А. Такаишвили).  
**Ваганов.** «История одной любви» К. Симонова (пост. А. Такаишвили).  
**Алексей.** «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского (пост. А. Такаишвили).  
**Тригорин.** «Чайка» А. Чехова (пост. Л. Варпаховского).
- 1954**                    **Борейко.** «Порт-Артур» И. Попова и А. Степанова (пост. А. Такаишвили).  
**Шок.** «В сиреневом саду» Ц. Солодаря (пост. Л. Варпаховского).
- 1955**                    **Фарзанов.** «Первая весна» Г. Николаевой и С. Радзинского (пост. М. Ольшаницкой).  
**Студент.** «Случайные встречи» В. Бахнова и Костюковского (пост. А. Такаишвили).
- Киевский театр русской драмы  
имени Леси Украинки**
- 1957**                    **Бакланов.** «Второе дыхание» А. Крона (пост. В. Нелли).  
**Шibaев.** «Отменный мост» Б. Ромашова (пост. М. Романова).



- 1958**                    **Леонид Павлович.** «В поисках радости» В. Розова (пост. М. Романова).  
**Котовский.** «Рассвет над морем» по роману Ю. Смолича (пост. В. Нелли).

**Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького**

- 1959**                    **Черкун.** «Варвары» М. Горького (пост. Г. Товстоногова).
- 1960**                    **Виктор.** «Иркутская история» А. Арбузова (пост. Г. Товстоногова).  
**Гайдай.** «Гибель эскадры» А. Корнейчука (пост. Г. Товстоногова).
- 1961**                    **Галлен.** «Не склонившие головы» Н. Дугласа и Г. Смита (пост. Г. Товстоногова).  
**Бонар.** «Четвертый» К. Симонова (пост. Г. Товстоногова).
- 1964**                    **Нагульнов.** «Поднятая целина» по М. Шолохову (пост. Г. Товстоногова).

**Роли, сыгранные в кино**

- 1955**                    **Борис.** «Они спустились с гор» (реж. Н. Санишвили). «Грузия-фильм».  
**Карцев.** «Тайна двух океанов» (реж. Р. Пипинашвили). «Грузия-фильм».
- 1958**                    **Начальник штаба.** «Голубая стрела» (реж. Л. Эстрин). Киевская киностудия имени А. П. Довженко.

- 1960 **Вазген Арамян.** «Рожденные жить» (реж. Л. Вагаршян). «Арменфильм».
- 1961 **Кузнецов.** «Балтийское небо» (реж. В. Венгеров). «Ленфильм».
- 1962 **Николай.** «Душа зовет» (реж. А. Борисов). «Ленфильм».
- 1963 **Степан.** «Капроновые сети» (реж. Г. Полока, Л. Шенгелия). «Мосфильм».
- 1964 **Эпизод.** «Поезд милосердия» (реж. И. Хамраев). «Ленфильм».
- 1965 **Эпизод.** «Иду на грозу» (реж. С. Микаэлян). «Ленфильм».
- Маркин.** «На одной планете» (реж. И. Ольшвангер). «Ленфильм».
- 1966 **Офицер.** «Залп Авроры» (реж. Ю. Вышинский). «Ленфильм».
- Косталмед.** «Республика Шкид» (реж. Г. Полока). «Ленфильм».
- Генерал Караска.** «Три толстяка» (реж. А. Баталов, И. Шапиро). «Ленфильм».
- Эпизод.** «Долгая счастливая жизнь» (реж. Г. Шпаликов). «Ленфильм».
- Начальник строительства.** «На диком берегу» (реж. А. Граник). «Ленфильм».
- 1967 **Тетерин.** «Происшествие, которого никто не заметил» (реж. А. Володин). «Ленфильм».
- 1969 **Ферапонтов.** «Третье апреля» (реж. И. Масленников). «Ленфильм».

**Ребров.** «Рокировка в длинную сторону» (реж. В. Григорьев). «Ленфильм».  
**Эпизод.** «Ее имя — весна» (реж. И. Хамраев). «Ленфильм».

**1970** **Верещагин.** «Белое солнце пустыни» (реж. В. Мотыль). «Мосфильм».  
**Майор.** «Зеленые цепочки» (реж. Г. Аронов). «Ленфильм».

### **Ленинградская студия телевидения**

**1963** **Дятлов.** «Третья патетическая» Н. Погодина (реж. И. Ермаков).  
**Фрэнк Моррисон.** «Гром на улице Платанов» Г. Роуза (реж. Г. Товстоногов).

**1964** **Шекспир.** «Человек из Стратфорда» (реж. В. Андрушкевич).  
**Полицмейстер.** «Нос» Н. Гоголя (реж. А. Белинский).

**1965** **Уличный певец.** «Римские рассказы» А. Моравиа (реж. Л. Цуцульковский).

**1967** **Андрей Бабичев.** «Зависть» Ю. Олеши (реж. М. Сулимов).

**1968** **Кожемякин.** «Жизнь Матвея Кожемякина» М. Горького (реж. И. Сорокина).

**1969** **Кум.** «Ночь перед Рождеством» Н. Гоголя (реж. А. Белинский).  
**Ноздрев.** «Мертвые души» Н. Гоголя (реж. А. Белинский).

**Тихон.** «Неравный бой» В. Розова (реж. И. Со-рокина).

**Плотовщиков.** «Кандидат партии» А. Крона (реж. А. Белинский).

**Артамонов.** «Такая длинная, длинная дорога» Ю. Принцева (реж. В. Окунцов).

**1970**

**Шариков.** «В прекрасном и яростном мире» А. Платонова (реж. Д. Лукова).

**Гайдар.** «27-й неполный» Ю. Принцева (реж. Г. Селянин).



**Павел Луспекаев**

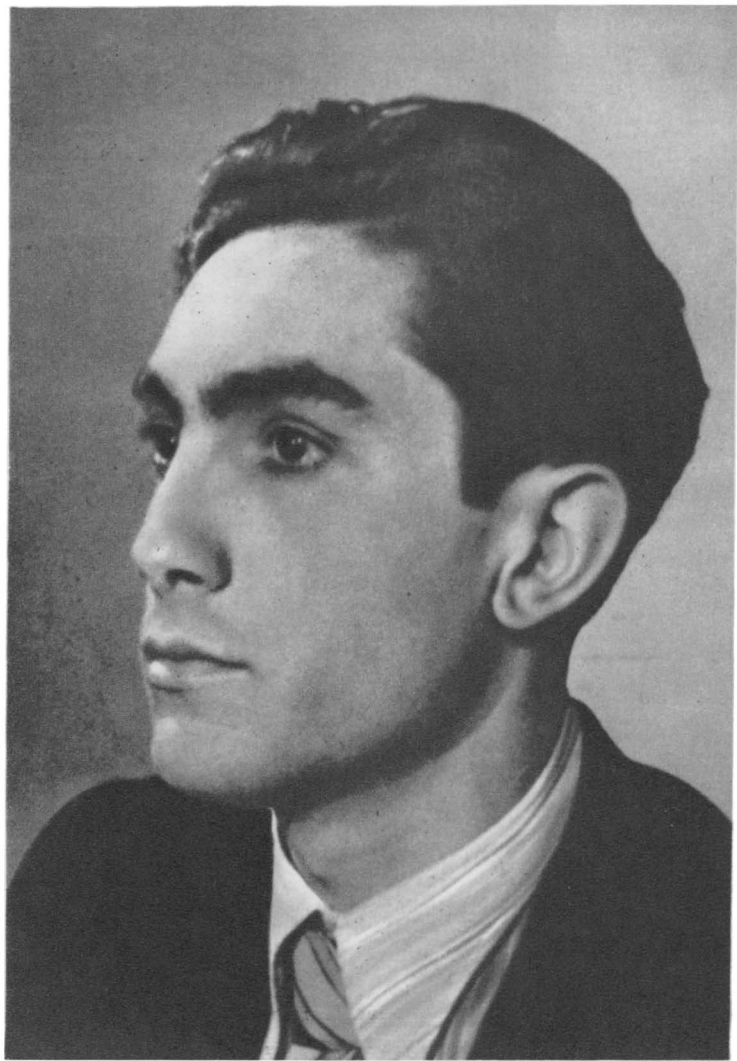
**Иллюстрации**



**П. Луспекаев. 1940**

**П. Луспекаев. 1943**









**Мартын Кандыба —  
П. Луспекаев. «Калиновая  
Роща» А. Корнейчука.  
Тбилисский русский  
драматический театр  
им. А. С. Грибоедова. 1950**



**Комиссар — Я. Максимова,  
Алексей — П. Луспекаев.  
«Оптимистическая трагедия»  
Вс. Вишневского.  
Тбилисский русский  
драматический театр  
им. А. С. Грибоедова. 1953**

**Борис — П. Луспекаев.  
«Они спустились с гор». 1955**







**Лидия — Н. Ольхина,  
Черкун — П. Луспекаев.  
«Варвары» М. Горького. 1959**

**Черкун — П. Луспекаев.  
«Варвары» М. Горького.  
БДТ им. М. Горького. 1959**



**Анна — И. Кондратьева,  
Черкун — П. Луспекаев,  
Монахова — Т. Доронина.  
«Варвары» М. Горького. 1959**

**Гриша — В. Кузнецов,  
Черкун — П. Луспекаев.  
«Варвары» М. Горького. 1959**









Гайдай — П. Луспекаев.  
«Гибель эскадры»  
А. Корнейчука. 1960

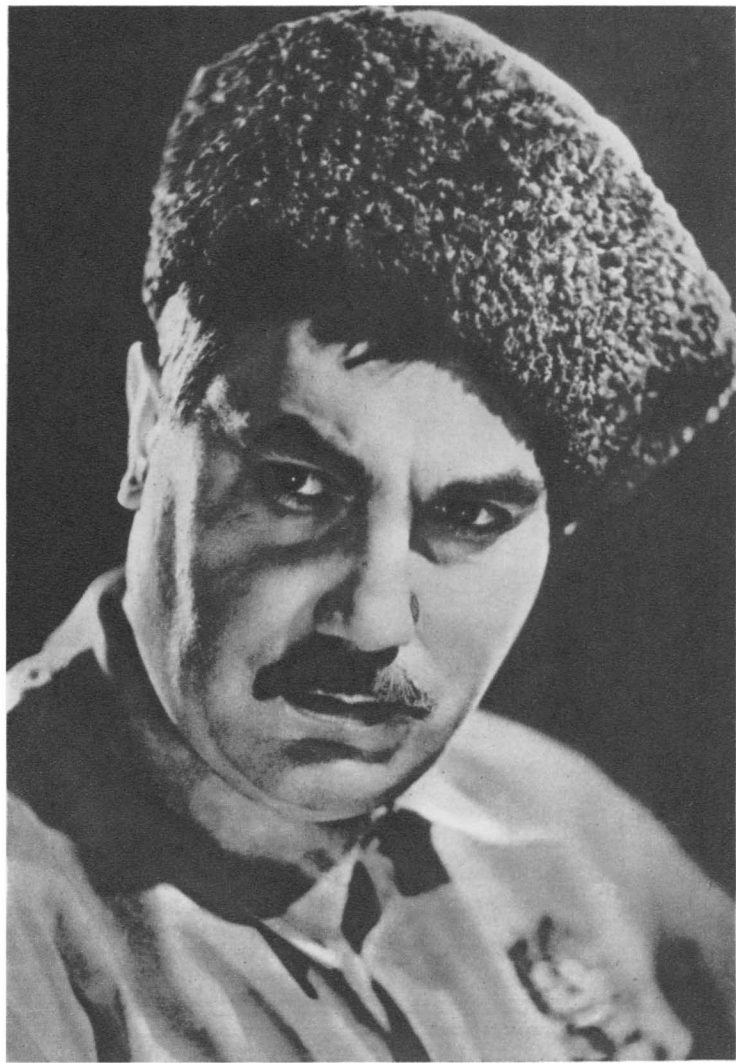
Сергей — И. Смоктуновский,  
Виктор — П. Луспекаев,  
Лариса — Л. Макарова.  
«Иркутская история»  
А. Арбузова. 1960



Галлен — П. Луспекаев,  
Джексон — Е. Копелян.  
«Не склонившие головы»  
Н. Дугласа и Г. Смита. 1961



Бонар — П. Луспекаев.  
«Четвертый» К. Симонова.  
1961





Нагульнов — П. Луспекаев,  
Давыдов — К. Лавров.  
«Поднятая целина»  
по М. Шолохову. 1964

Нагульнов — П. Луспекаев.  
«Поднятая целина»  
по М. Шолохову. 1964



**Разметнов — И. Краско,  
Нагульнов — П. Луспекаев,  
Давыдов — К. Лавров.  
«Поднятая целина»  
по М. Шолохову. 1964**

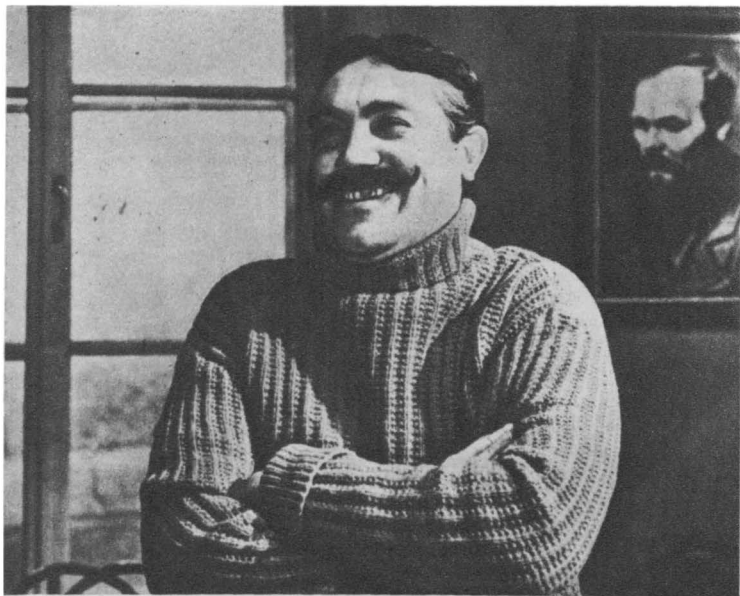


**Степан — П. Луспекаев.  
«Капроновые сети». 1963**



В роли В. И. Ленина —  
И. Смоктуновский,  
Маркин — П. Луспекаев.  
«На одной планете». 1965





**Косталмед — П. Луспекаев.  
«Республика Шкид». 1966**



**Косталмед — П. Луспекаев,  
Викниксор — С. Юрский.  
«Республика Шкид». 1966**



Генерал Караска —  
П. Луспекаев.  
«Три толстяка». 1966



**Кожемякин — П. Луспекаев**  
**«Жизнь Матвея**  
**Кожемякина»**  
**М. Горького. 1968**

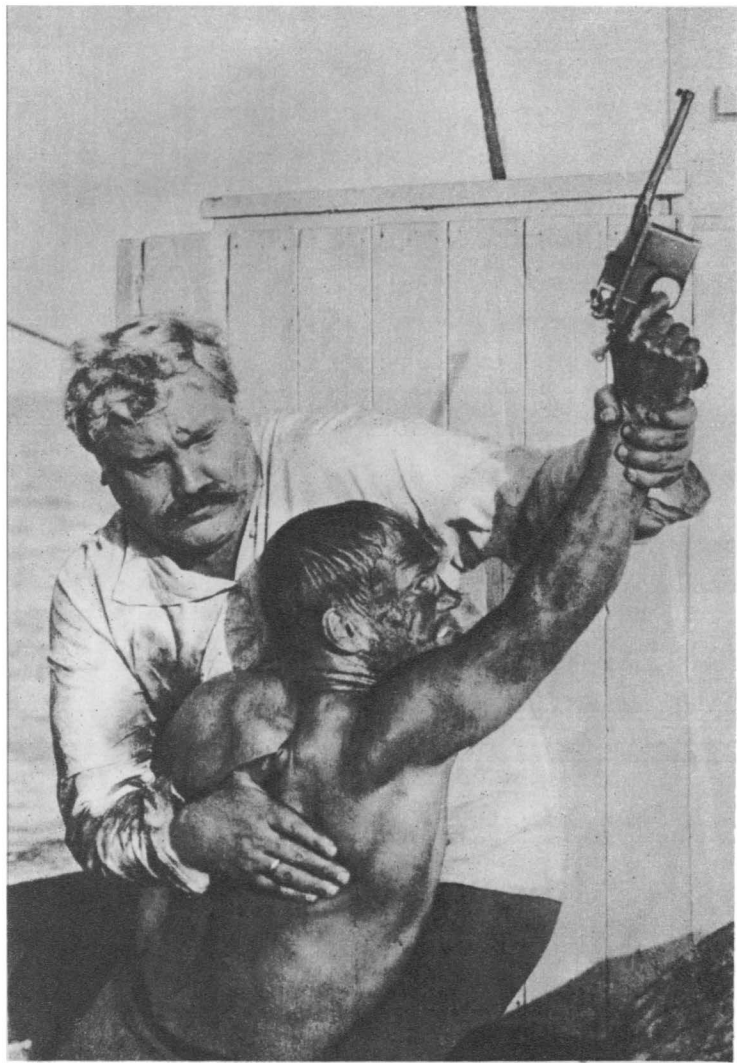


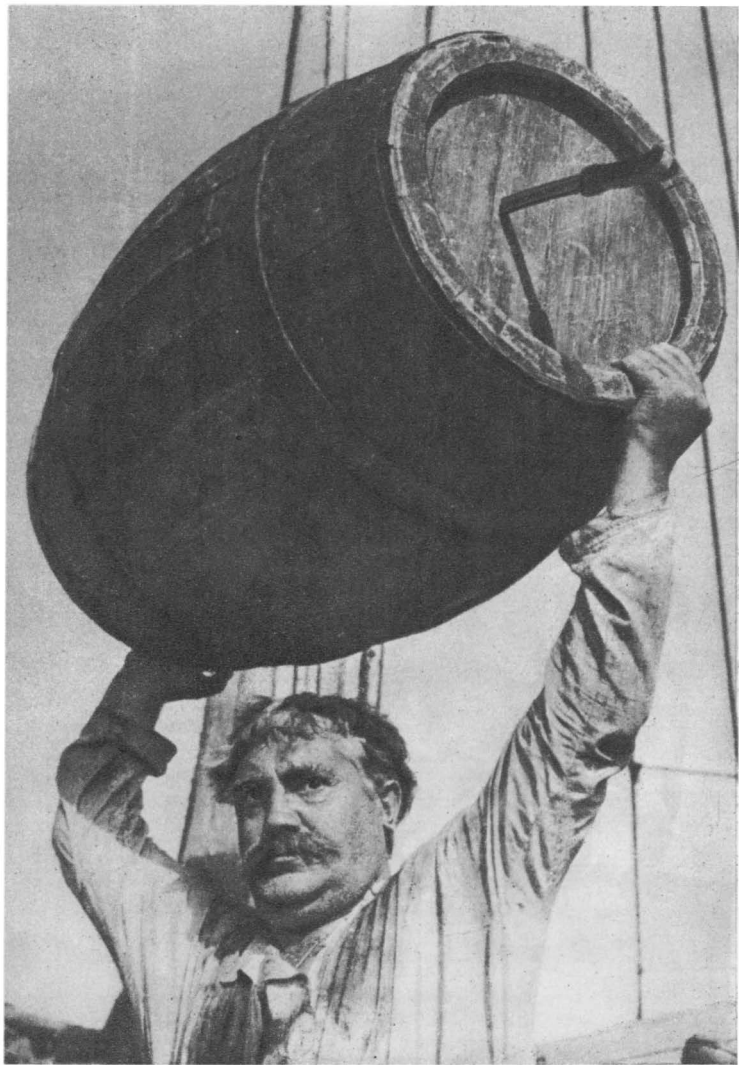
**Ноздрев — П. Луспекаев.  
«Мертвые души»  
Н. Гоголя. 1969**



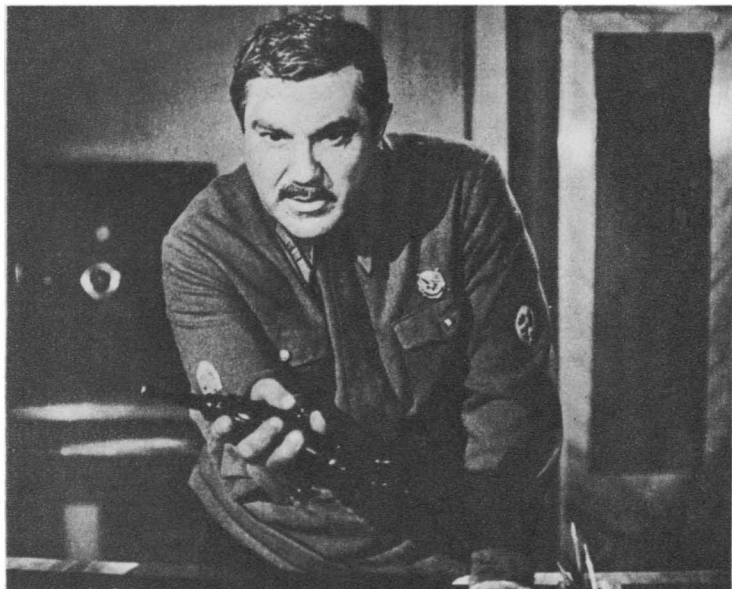
**Слава — В. Четвериков,  
Тихон — П. Луспекаев.  
«Неравный бой» В. Розова.  
1969**

**Верещагин — П. Луспекаев.  
«Белое солнце пустыни». 1970**









**Майор — П. Луспекаев.  
«Зеленые цепочки». 1970**

**Верещагин — П. Луспекаев.  
«Белое солнце пустыни». 1970**



Гайдар — П. Луспекаев.  
«27-й неполный»  
Ю. Принцева. 1970

## Содержание

- Ю. Смирнов-Несвицкий. О том, кому посвящена эта книга  
Розалия Колесова. СО СТУДЕНЧЕСКИХ ЛЕТ 14  
Евгений Весник. О ДРУГЕ 20  
Леонид Варпаховский. УДИВИТЕЛЬНЫЙ АКТЕР 25  
Мавр Пясецкий. БЛАГОДАРИЮ СУДЬБУ 33  
Георгий Товстоногов. ТАЛАНТ 37  
Роза Сирота. ВСТРЕЧИ 41  
Сергей Юрский. ЕГО НИКТО НЕ ЗАМЕНИЛ 47  
Кирилл Лавров. ЯРКАЯ ЖИЗНЬ 57  
Ефим Копелян. ЧУВСТВО ПАРТНЕРА 60  
Рубен Агамирзян. ПОДЛИННЫЙ ДАР 62  
Иван Краско. МНЕ ПОВЕЗЛО 68  
Олег Басилашвили. УРОКИ МАСТЕРСТВА 75  
Владимир Рецептер. ОН РАСТЕТ... 84  
Юрий Толубеев. Я ОЧЕНЬ ЛЮБИЛ ЕГО 90  
Александр Белинский. РАЗГОВОРЫ МЕЖДУ  
РЕПЕТИЦИЯМИ 93  
Ирина Сорокина. СЧАСТЛИВАЯ ВСТРЕЧА 98  
Александр Володин. ПАМЯТЬ 103  
Геннадий Полока. ЛУСПЕКАЕВ ПРИХОДИТ В КИНО 106  
Владимир Григорьев. СВЕТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ 122  
Владимир Мотыль. ЖИЗНЬ, ОБОРВАВШАЯСЯ  
НА ВЗЛЕТЕ 127  
Михаил Козаков. НЕЗАДОЛГО... 137  
Список ролей, сыгранных П. Б. Луспекаевым 154

**Л86 Павел Луспекаев. Воспоминания об актере. Л., «Искусство», 1977.**

159 с.; 30 л. ил. (Мастера советского театра и кино)

Сборник посвящен творчеству замечательного советского актера Павла Луспекаева, прожившего в искусстве недолгую, но чрезвычайно яркую жизнь. Воспоминаниями о Луспекаеве делятся актеры и режиссеры, работавшие рядом и вместе с ним.

Л 80105-075 238-77  
025(01)-77

792С

**Павел Луспекаев**

**Воспоминания об актере**

Редактор С. В. Дружинина. Художественный редактор Э. Д. Кузнецов. Технический редактор И. М. Тихонова. Корректор А. А. Гроссман. Сдано в набор 23/II-1977 г. Подписано к печати 22/VI-1977 г. М-14973. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Бумага типогр. № 1, для иллюстр. тифдручная. Усл. печ. л. 8,4. Уч.-изд. л. 8,3. Тираж 25 000 экз. Изд. № 273. Зак. тип. № 191. Издательство «Искусство». 191186, Ленинград, Невский пр., 28. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Тула, пр. Ленина, 109. Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии № 2 Союзполиграфпрома. Москва, пр. Мира, 105. Цена 60 коп.

