

Сергей Юрский

«Павел Луспекаев»

(журнал Театр 1972 № 3)

2

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 точно 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 вслух обсуждал 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 жизнеподобие.

«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 — Виктор, я — Родика. Была сцена, где я общал ему о смерти Сергея. Он сперва не верил, даже улыбался недоверчиво, потом замирал, потом ужасался и, наконец, начал 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 прошелел-

стел: «Сережка... 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 трогательного.

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

А его Боннар в «Четвертом»!..

Но я просто вспоминаю...

И вспоминается ярче всего 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 полное, 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 элегантности отмашки. Сидит, откидывая ногу назад и в сторону. Стоит, 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 невероятным серьезом, 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 покое,—*



*И. Кондратьева  
(Анна)  
и П. Луспекаев  
(Черкун).  
«Варвары»  
М. Горького*

Луспекаев отвечал:

*Куда прикажете, лишь только бы усесться — с такой сосредоточенностью, что, казалось, разговор пойдет о делах важнейших, крупнейшихших, чуть не государственных. И когда потом с той же наполненностью и значением говорилось вроде:*

*Фамусов. ...едва*

*Другая сыщется столица, как Москва.*

*Скалозуб. По моему суждению, Пожар способствовал ей много к украшенью,—*

это была уже не просто острота 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 накалило, распирало его и, наконец, выливалось в очередную самоуверенную банальность или глупость.

*Фамусов. Да, счастье, у кого есть эдакой сынок!*

*Имеет, кажется, в петличке орденок?*

*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 выходом 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, гвардийонцев», тех, кто мешает ему делать карьеру. И только раз набросился он на того, с кем разговаривал, — на Хлестову, старуху, которую все боялся 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 возмож-

ные последствия, — что приводило в восторг.

И к Чацкому он относился хорошо. В своей солдафонской 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 поведение 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 Г. А. 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 назвать его каждый, кто хотел. А хотели многие. В умении приблизиться и неумении отодвинуться вдруг обнаруживалась в этом раскованном человеке какая-то незащитность.

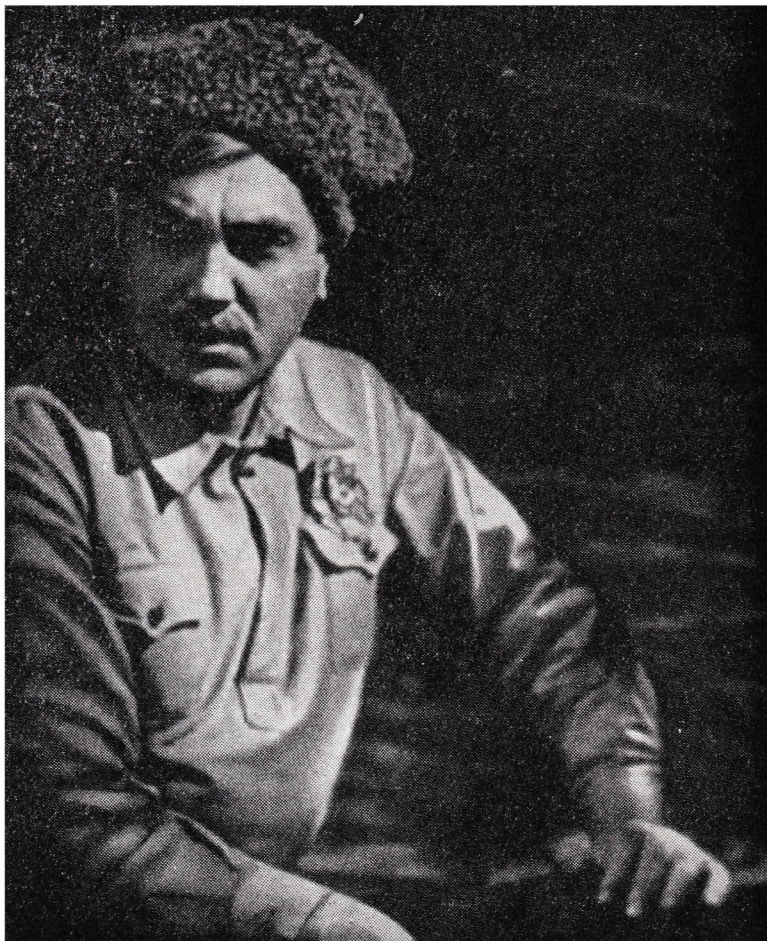
Но были люди, отношение которых к Луспекаеву искреннее, бескорыстное и, осмелюсь сказать, восторженно-любовное оставалось неизменным на всех поворотах его судьбы. К таким людям принадлежал и принадлежит по сей день кинорежиссер Геннадий Полока. У него была потребность общения и совместной работы с Луспекаевым. 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, для этого 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 происходил шумный вдох или выдох. От этого возникала какая-то непередаваемая словами интимность, достоверность. Открытое хриловатое дыхание соединяло созданный характер с естественными первичными чертами самого актера. Получался сплав игры и абсолютно подлинного, незаинтересованного 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 жадной работы. Живет широко, необдуманно, небережно. Г. Товстоногов мечтает поставить с ним «Отелло». А. Белинский делал с ним «Бориса Годунова» на телевидении. Он начинает 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. Спектакли сняли. Его места никто не занял в советском искусстве. Там, где был он, осталась пустота...

Мы еще много раз увидим его на экране в старых фильмах, заглянем в яростные и укоризненные глаза и вспомним снова о нашем товарище, актерской жизни, прошедшей так ярко, так бурно и так коротко.

Сергей Юрский

*В роли  
Нагульнова.  
«Поднятая  
целина»  
М. Шолохова*