

Федор РАЗЗАКОВ

# Самый добрый КЛОУН

Юрий Никулин и другие...



  
ЭКСМО

# **Федор Ибатович Раззаков Самый добрый клоун: Юрий Никулин и другие...**

*Текст предоставлен правообладателем.*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=2819905](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2819905)*

*Раззаков Ф. И. Самый добрый клоун: Юрий Никулин и другие...: Эксмо;*

*Москва; 2012*

*ISBN 978-5-699-53770-9*

## **Аннотация**

Феномен советских кинокомедий настолько удивителен и непостижим, что не разгадан и по сей день. Подавляющее число зрителей разных возрастов считают их непревзойденными, совершенными, являющими собой эталон искреннего, чистого и светлого юмора. Фильмы с участием Юрия Никулина, Евгения Леонова, Сергея Филиппова, Михаила Пуговкина, Георгия Вицина, Фрунзика Мкртчана и многих других «королей советского смеха» можно пересматривать бесчисленное количество раз. Они никогда не надоедают, они предельно позитивны и несут в себе ни с чем не сравнимый заряд доброй, ласковой и уютной энергии. Помимо широко известных и всеми любимых комедийных актеров и юмористов, в СССР были сотни выдающихся, а также просто талантливых представителей «веселого жанра», способного удовлетворить

самый изысканный вкус. А сегодняшний юмор, по мнению автора этого биографического исследования, в большинстве своем рождает на лицах людей вовсе не улыбку, а пошлую ухмылку или и вовсе гримасу стыда. Почему? Что случилось с отечественным юмором? Об этом Федор Раззаков размышляет в своей книге.

# Содержание

Часть первая	5
Клоуны по-советски	5
Советский Чаплин – Карандаш (Михаил Румянцев)	62
Конец ознакомительного фрагмента.	80

# **Федор Раззаков**

## **Самый добрый клоун: Юрий Никулин и другие...**

### **Часть первая**

#### **Короли смеха на манеже**

#### **Клоуны по-советски**

Советское клоунское искусство «вышло из шинели» дореволюционного. Вроде бы парадокс, учитывая, что прежний строй был объявлен победившим, советским, враждебным. Однако это выглядит странным только на первый взгляд. Несмотря на свой крылатый лозунг «Отречемся от старого мира», советский режим отрекался не от всего прежнего. В том же искусстве было сохранено многое от старого, чтобы на основе синтеза прежнего и нынешнего родить на свет новое искусство. В нем главный упор был сделан на гуманистической составляющей, которая в дореволюционные годы с трудом пробивала себе дорогу, в основном благодаря стараниям выдающихся умов из числа прогрессивных писате-

лей, музыкантов, художников, актеров и т. д. Вот почему огромное число прежних воспевателей гуманизма поверили в новый строй и согласились с ним сотрудничать. Объединив свои усилия с его представителями, они взялись создавать новое искусство – советское. Не стал исключением и цирк.

Уже спустя два года после Октябрьской революции, в разгар Гражданской войны, В. Ленин подписывает декрет Совета Народных Комиссаров «Об объединении театрального дела» (26 августа 1919 года), где речь шла и о цирковом искусстве. В декрете подчеркивалась демократическая сущность цирка, отмечалось, что цирки должны быть очищены от буржуазной пошлости. В том же году в статье «Задачи обновленного цирка» (журнал «Вестник театра», № 3) народный комиссар просвещения А. Луначарский писал, что советский цирк должен быть местом демонстрации физической красоты человека, остроумной, злободневной, по преимуществу сатирической клоунады и пантомимы, обращающейся как к истории, так и к фантастике. Нарком просвещения отмечал, что широкая популярность цирка «...должна была заставить задуматься над этим явлением, уже одна она должна была поставить вопрос, может быть, об очищении цирка, о некотором видоизменении его, но, очевидно, вместе с тем и сохранении его основных черт. Но к тому же, присматриваясь ближе к цирку, мы должны сразу признать бесспорную многозначительность и воспитательный характер многих его главнейших элементов. Цирк есть чрезвычайно правдивое...

зрелище человеческой силы и ловкости».

Огромное значение в советском цирке придавалось жанру клоунады, поскольку именно он нес в себе конкретный элемент идеологии – в нем присутствовал текст. Собственно клоунское искусство изначально содержало в себе злободневную основу – то есть не только смешило людей, но и заставляло их задуматься о недостатках окружающей их действительности. Заглянем в энциклопедию «Цирк» и прочитаем там следующее:

«**Клоун** (от англ. clown, от лат. colonus – деревенщина, грубиян) – амплуа артиста цирка, исполняющего комические, юмористические, сатирические номера, пользуясь приемами буффонады, эксцентрики, гротеска, пародии. Клоун, как правило, выступает в одном постоянном образе (маске), представляющем собой обобщенное воплощение какого-нибудь жизненно достоверного персонажа с типичными для него внешними и внутренними чертами характера. Форма и приемы сценического воплощения клоунской маски определяются наиболее характерными внешними и другими особенностями исполнителя. Клоун может непосредственно общаться со зрителями при помощи реплик, обращенных в зал, втягивать зрителей в трюковую игру («подсадка» и др.).

В Западной Европе отдаленными предшественниками клоунов были античные мимы (V в. до н. э. – конец VII в.), более поздними – персонажи итальянской комедии *##дель арте###* (сер. XVI – нач. XVIII вв.), шуты в пьесах Шекспи-

ра и др. драматургов, паяцы старинных площадных и балаганных представлений (XVII–XVIII вв.). В России – *скоморохи* (бродячие актеры, известные с XI в.). В XV–XVII вв. скоморохи давали представления на улицах, площадях, ярмарках (с XVI в. ходили группами – «ватагами»). Среди скоморохов были дрессировщики, звукоподражатели, певцы, музыканты, акробаты, жонглеры, клоуны. Большое место в искусстве скоморохов занимали сатирические разговорные сценки и песни. Искусство скоморохов является истоком отдельных видов зрелищ в народных балаганах дедов-раешников, клоунов и клоунов-дрессировщиков (словесные комментарии, сопровождающие номера дрессировки) в цирке. Выходцы из народа, ставшие профессионалами, участники народных обрядов и игр, скоморохи часто делали мишенью своей сатиры богачей и власть имущих, в том числе церковников, и поэтому жестоко преследовались (особенно во второй половине XVII в., в годы крупных народных восстаний). Указом (1648) царя Алексея Михайловича выступления скоморохов были запрещены, значительная часть их была выслана в северные губернии.

В период зарождения и становления циркового искусства, когда цирк был в основном конным, наездники, конные акробаты, дрессировщики лошадей, пародируя номера верховой езды, разыгрывали небольшие конные пантомимы на комические сюжеты. **Самостоятельное цирковое амплуа клоуна сложилось в 1-й четверти XIX века.** Первым вы-



дающимся клоуном, прямым предшественником коверного клоуна, был Ж.-Б. Ориоль (1834, Олимпийский цирк-театр). Среди первых русских клоунов – А. Дидерик, В. Яковлев (1-я половина XIX в.), позднее И. Козлов.

Этапным событием в истории цирка стало рождение клоунской маски Августа (70-е гг. XIX в. в Германии), в России – Рыжего (вместо «Ивана-кирпича»). Оно привело к возникновению разговорного комического антре (вид цирковой драматургии, сюжетная разговорная или пантомимическая сценка, исполняемая клоунами) в форме буффонадной клоунады – дуэта, изредка – троих клоунов-буфф (Белый и Рыжий, Белый и два Рыжих). Маска буффонадного клоуна стала одной из ведущих форм в жанре клоунады. В России первым буффонадным дуэтом были С. Альперов и Бернардо; большой популярностью пользовались клоуны-буфф Лепом и Эйжен, Эйжен и Роланд.

В ходе постепенной дифференциации цирковых жанров определились основные разновидности амплуа клоунов:

1) клоуны-мимы, главными выразительными средствами которых являются движение, жест, мимика в сочетании с трюковым действием; сюда же могут быть отнесены и клоуны-акробаты всех разновидностей (клоуны-прыгуны, клоуны-каскадеры, клоуны-эксцентрики, клоуны в номерах партерной и воздушной гимнастики, клоуны в конных номерах), а также клоуны-пародисты;

2) клоуны разговорного жанра, в выступлениях которых

главным является речь, слово (коверные клоуны, клоуны-сатирики, клоуны-куплетисты, репризные клоуны, исполнители цирковых антре и др.), а также клоуны-дрессировщики;

3) музыкальные клоуны, в том числе музыкальные эксцентрики. Исполняют свои номера на разнообразных, эксцентрических музыкальных инструментах, находясь часто во время исполнения в самых необычных положениях (игра на трубе в положении копфштейн, в стойке на одной руке и др.). Нередко артист пользуется одновременно мимическим действием, словом, музыкой и отдельными видами акробатики (подобная универсальность особенно характерна для клоуна-коверного).

Творчество русских клоунов особенно тяготеет к злободневной тематике. Это ведет свое начало от искусства скоморохов, позднее «карусельных дедов» («балаганных дедов»). Их традиции восприняли русские цирковые клоуны Н. Иванов, С. Кристов и др. Впоследствии современность тематики стала основой творчества А. Л. и В. Л. Дуровых, считающихся родоначальниками злободневной сатирической клоунады на русской сцене.

С наибольшей полнотой эта направленность проявилась в советском цирке, где темами выступлений клоунов становятся различные события внутренней и международной жизни. Артисты советского цирка отказались от грубых клоунских приемов, господствовавших в старом цирке (оплеухи, разбивание яиц о голову Рыжего и т. п.). В советском цирке

главным у клоунов становится осмеяние какого-либо отрицательного явления жизни. Крупнейший вклад в это направление в советском цирке внесли династия Дуровых во главе с родоначальниками А. Л. и В. Л. Дуровыми, В. Е. Лазаренко, Альперовы, Бим-Бом, братья Танти, Карандаш, Никулин и Шуйдин, О. Попов.

Из других известных клоунов разных лет и разных профилей: Амвросьева и Шахнин, Антонов и Бартенев, Д. Бабушкин, И. Л. Байда, В. Байдин, К. Берман, А. Борисов, П. Боровиков, П. Брыкин, Бугров и Ротмистров, Г. Будницкий и Ф. Хвощевский, Б. Вяткин, М. Золло, А. Ирманов, М. Калядин (псевдоним Мишель), Г. Э. Карантонис, А. Киссо, И. Козлов, Коко, В. Колобов, братья Кольпетти, В. В. Кондратов, братья Костанди, В. И. Костеренко, Е. Май, Макеевы, Маковский и Ротман, Макс (М. Высокинский), Макс (М. Федоров), Морозовские, Х. Мусин, А. Николаев, Г. и Л. Отливаник, С. Петров, А. Попов, Роланд, Серго, А. Смыков, Н. Тамарин, А. Цхомелидзе, С. Шафрик, братья Ширман, А. Юсупов; комики в воздушных полетах Ф. Боно, А. Вязов, Д. Донато, Ф. Конев (Джиованни).

Наряду с соло-клоунами и клоунскими дуэтами выступали и клоунские трио – два комика и резонер (Коко – Якобино – Менжинский или Альперов – Калядин – Бугров), а также более многочисленные по составу группы. В советском цирке возникновение клоунских групп было обусловлено единством творческих устремлений участников, специ-

альным репертуаром, особыми актерскими и режиссерскими задачами. Первая подобная группа – Музыкальные клоуны под руководством и при участии Л. К. Танти (1940-е); из позднейших клоунских групп – «Семеро веселых», «Шутки в сторону», «Ребята с Арбата» и др.

Отметим, что до Великой Октябрьской революции клоуны в цирке выполняли роль всеми обижаемых исполнителей – в процессе представления коллеги их намеренно обижали, шпыняли, чтобы тем самым вызвать смех у публики. Великий советский клоун Михаил Румянцев (Карандаш) писал в своих мемуарах, что ему в детстве (а родился он в 1901 году) было жалко клоунов – такими несчастными они порой выглядели по ходу спектакля. Поэтому, например, большинство тогдашних детей, мечтаая стать циркачами, хотели пойти в акробаты, жонглеры, фокусники или наездники, но очень редко в клоуны.

Совсем иная картина сложилась после победы Советской власти, когда клоуны из некогда обижаемых по сюжету участников представления превратились в одних из его почитаемых. То есть сменилась их *ролевая* функция. С этого момента клоуны стали *душой* цирка, артистами, на которых держалось все представление. С этого момента отбоя от желающих стать клоунами уже не было – эта профессия стала считаться одной из важнейших и почитаемых в цирке.

А теперь познакомимся с краткими биографиями отдель-

ных выдающихся советских клоунов, бывших популярными в СССР в разные периоды его развития.

**Виталий Лазаренко** (9 мая 1890) – клоун-сатирик. Сын шахтера. Приобщился к цирковому искусству в балагане П. и В. Калининых (братья матери). В 1905 году избрал профессию клоуна и вскоре завоевал в провинции популярность как демократический, «галерочный» Рыжий. В 1911 году состоялся дебют Лазаренко в московском цирке Никитиных. К тому времени под влиянием А. Л. Дурова и Р. Рибо сложились творческие принципы Лазаренко. В своей творческой практике он сочетал злободневные сатирические репризы, агитационно-патетические стихотворные монологи (некоторые из них Лазаренко писал сам) с активным цирковым действием (главным образом прыжками). Достижением Лазаренко были виртуозные прыжки через различные препятствия. В 1914 году он поставил мировой рекорд, сделав сальто через трех слонов. Прыжок был снят на кинопленку операторами фирмы «Патэ» и показывался на всех экранах мира. С этой съемки начинается долголетняя связь Лазаренко с кино («Я хочу быть футуристом», «Любовь и касторка», «Чертово гнездо», «Морозко» и др.).

Как коверный Лазаренко выходил в маске бесшабашного босяка, пользовался традиционными клоунскими шутками, свои остроты обращал главным образом в адрес реакционеров-черносотенцев, полицейских, бездействующей Государственной думы и т. д. Неоднократно подвергался ад-

министративным репрессиям. Великую Октябрьскую социалистическую революцию Лазаренко встретил восторженно и целиком посвятил ей свое искусство. Он стал клоуном-трибуном, называл себя «шутком его величества народа». Возглавлял фронтовые артистические бригады (1919–1921), первый передвижной деревенский цирк на агитпароходе (по Волге, 1927). На праздничных демонстрациях и кавалькадах в Москве и Ленинграде Лазаренко, шагая на ходулях, обращался к демонстрантам со стихотворными лозунгами и призывами...

Лазаренко участвовал в спектаклях, пантомимах, скетчах: «Иван в дороге» (комическая пьеса о дореволюционном цирке), «Мистерия-буфф» (Театр им. Мейерхольда, 1921), «Десять пламенных лет» (цирковое обозрение, Ленинградский цирк, 1927), «Бродячий итальянский цирк братьев Котликовых» (Московский цирк, 1929). В пантомиме «Махновщина» (Московский цирк, 1929) исполнял роль Нестора Махно. В годы первых пятилеток выступал в цехах предприятий, в городах-новостройках, в 1938-м – перед бойцами Дальневосточной армии, в 1939-м – в частях Советской Армии, участвовавших в боях на реке Халхин-Гол. Скончался 18 мая 1939 года.

Отец и сын **Альперовы**: Сергей Сергеевич (1859) и Дмитрий Сергеевич (25 октября 1895). Альперов-старший был сыном владельца балагана и на цирковую арену пришел как артист в 1869 году (работал на трапеции). В 1895 го-

ду вместе с Б. Мухницким (псевдоним – Бернардо) создал клоунский дуэт «Альперов и «Бернардо» (Альперов – Белый клоун). Осенью 1910 года в Архангельском цирке Альперов стал выступать со своим старшим сыном – 15-летним Дмитрием (амплуа – Рыжий), все чаще используя сатирический репертуар. После Великой Октябрьской социалистической революции Альперовы приняли активное участие в национализации цирков, в организации цирковых товариществ, коллективов.

В 1923 году Альперов-старший скончался. После смерти отца Дмитрий работал в одиночку как соло-клоун. Затем в качестве Белого в дуэтах с различными партнерами: Коко (А. Лутц), Максом (М. Федоров), Мишелем (М. Калядин), А. Бугровым, Н. Лавровым и др. Дмитрий строил свой репертуар на злободневном материале, хорошо знал специфику жанра, много работал с авторами, пишущими для клоунов. Его сатирические клоунады отличались выдумкой, разнообразием комедийных приемов, четкой художественной формой. Дмитрий Альперов обладал сильным голосом, отличной дикцией, широким выразительным жестом, на манеже был радушным, общительным, слегка ироничным, нередко беспощадно насмешливым. Длительное время работал в Московском и Ленинградском цирках. Принимал участие в постановке цирковых пантомим: «Махновщина», «Москва горит» («1905 год»), «Индия в огне», играл в них характерные роли. В годы Великой Отечественной войны выступал с

антифашистским репертуаром. Скончался 16 октября 1948 года.

**Эйжен** (1879, настоящие имя и фамилия – Евгений Пиллат) – клоун. По национальности немец, он большую часть жизни провел в России. В молодости был акробатом, но затем получил травму и стал клоуном (Рыжий). В этом амплуа впервые вышел на арену в 1908 году в цирке братьев Труцци и проработал у них около 10 лет. После Великой Октябрьской социалистической революции предпочел остаться в России и выступал в советских цирках. Как сообщает цирковая энциклопедия:

«Несмотря на крупную фигуру, движения Эйжена были легки и пластичны; он обладал сильным, приятного тембра голосом (появлялся на манеже с неизменной песенкой) и выразительной мимикой. Эйжен не пользовался утрированным гримом и костюмом. Играл роль плутоватого ребячливого человека, остроумного, изворотливого, ярко передавал смену душевных состояний и проявлений темперамента своего героя (от флегматичности до бурного проявления чувств). Часто и успешно исполнял комические роли в пантомимах».

В 1934 году Эйжен уехал на родину – в Германию, где скончался спустя 9 лет.

**Роланд** (1894, настоящие имя и фамилия – Казимир Плучс) – клоун. В цирке начал работать в 1910 году в качестве акробата. В 1922 году стал Белым клоуном в тандеме с Ю. Морусом (Рыжий). В 1924–1934 годах Роланд выступал



в дуэте с Эйженом, о котором речь у нас шла чуть выше. Исполняя роль Белого клоуна, Роланд создал образ здорового, хорошо воспитанного человека, относящегося к своему ребячливому партнеру с терпеливой снисходительностью. Роланд обладал четкой дикцией, выразительным жестом, артистизмом. В 1957 году оставил арену. Скончался 15 февраля 1975 года.

**Павел Алексеев** (цирковой псевдоним – **Павел Алексеевич**) (1898) начинал свою карьеру в цирке в 1919 году как акробат и коверный клоун. В 1922 году выступал в группе Таври, в 1923–1925 годах с борцом Н. Быковым в номере «Гладиаторы». Чуть позже создал эксцентрико-акробатический номер с Т. Александровой под общим псевдонимом Макс и Максли. В конце 20-х на манежах провинциальных цирков стал выступать как коверный клоун сначала в маске Рыжего (Рыжий Макс), затем – Чарли Чаплина. На волне успеха от последнего образа в 1930 году Алексеев был приглашен в Ленинградский цирк. Однако там произошло неожиданное: клоун отказался от маски Чарли Чаплина (по его мнению, она ограничивала его возможности) и создал новый для советского цирка образ коверного клоуна – Павла Алексеевича. Как сообщает цирковая энциклопедия:

«Алексеев отошел во внешнем облике от традиционной маски клоуна: воплощал бытовую фигуру вечно спешащего служащего (бухгалтера Павла Алексеевича), одетого в обычный костюм фабрики «Ленодежда» (несколько больше-

го размера), с портфелем под мышкой. Начав с отдельных реплик, Павел Алексеевич, наделенный комедийным даром, включил затем в свой репертуар сатирические интермедии на местные темы; доверительный разговор со зрителями, отклики на актуальные вопросы действительности стали основой выступлений артиста. Творческая находка Павла Алексеевича оказалась этапной в искусстве советской клоунады; появился ряд подражателей (Степан Егорович, Иван Кузьмич и др.)...»

Скончался Павел Алексеев 27 марта 1963 года.

**Иван Радунский** (1872) пришел на цирковую арену в 1888 году, в Одессе, как музыкальный клоун. Он «играл» на березовых поленьях, цветочных горшках, бутылках. Выступал в балаганах, трактирах, «газировал» на улицах как коверный клоун и музыкальный эксцентрик. В 1891 году начал работать дуэтом с Ф. Кортези. Их дуэт назывался Бим (Радунский) и Бом (Кортези). После того как в 1897 году Кортези трагически погиб (утонул), Радунский выступал под этими же масками с другими актерами: например, с М. Станевским. В 1914–1918 годах Радунский был директором Московского цирка.

После того как в 1920 году Станевский уехал к себе на родину, в Польшу, дуэт распался. Однако на волне его популярности в советской России появились подражатели: Дин-Дон, Биб-Боб, Фис-Дис, Вийс-Вайс и др. Что касается Радунского, то он вскоре тоже уехал из страны (в ту же Польшу), но

в 1925 году вернулся на родину, чтобы помогать советскому цирку. Он возродил дуэт Бим-Бом, взяв себе в партнеры Николая Вильтзака. В 1941–1946 годах партнером Радунского был Н. Камский.

Скончался И. Радунский в 1955 году.

**Братья Танти** – дуэт музыкальных клоунов-сатириков в составе братьев Феррони: Константина (1888) и Леона (1892). Происходили из цирковой семьи обрусевших итальянцев. На арене стали выступать еще в детстве, а клоунский дуэт возник у них в 1900 году. Константин выступал в качестве Белого клоуна, Леон – Рыжего. С 1913 года начали выступать как музыкальные клоуны-сатирики. В этом же качестве они выступали и после Великой Октябрьской социалистической революции. Заметим, что братья имели возможность уехать в Европу (в ту же Италию), но предпочли остаться в России, приняв сторону большевиков. Как пишет цирковая энциклопедия:

«Танти стремились отойти от трафаретных черт амплуа Белого и Рыжего как во внешнем облике, так и в исполнительской манере (отказались от искаженной русской речи, неестественных интонаций, от бесконечных оплеух и др.); осовременивали репертуар, вводили и обыгрывали куплеты в качестве органического компонента номера; Леон использовал приемы трансформации. В годы Гражданской войны 1918–1920 годов Танти выступали во фронтовых красноармейских бригадах. В 1920 году Танти исполняли «Песенку о

труде», написанную специально для них Н. Адуевым. В дальнейшем создали ряд сюжетных комических злободневных скетчей, высмеивавших нэпманов, обывателей, а также посвященных событиям международной жизни, театральные пародии. По мере того как Константин Танти сообщал зрителю о персонажах этих скетчей в манере своеобразного конференса, Леон Танти с помощью трансформации изображал их в острогротесковой манере. Танти одно время превращали свои выступления в большие скетч-обозрения с многочисленным составом исполнителей.

В 1925–1926 годах Танти вернулись к прежним музыкально-вокальным разговорным дуэтам, в которых современная тема раскрывалась средствами трансформации и лучшими приемами старой клоунады. Среди удачных работ Танти – «Генуэзская конференция», «Локарнская волынка», «Оркестр фашистов», «Весы конструкции братьев Танти», «Трактир «Не рыдай» и мн. др...».

Дуэт с перерывами просуществовал до 1942 года. Затем Константин оставил манеж, а Леон стал художественным руководителем передвижных цирков (до 1959 года). Последний скончался 13 июня 1973 года, Константин спустя полгода – 26 января 1974 года.

А вот еще один обрусевший итальянец – **Джузеппе Демаш** (1892). В детстве он выступал с родителями на улицах («газировал»), исполняя акробатические номера, играл на музыкальных инструментах. С 1913 года стал работать как

клоун под псевдонимом Жак. Его партнерами в разное время были: Гарри, Фабри, Андро, Сим. Социалистическую революцию Демаш принял всей душой и остался работать в России. В 1933 году стал выступать в дуэте с Григорием Мозелем (1896, псевдоним – Мориц) под общим псевдонимом Жак (Рыжий клоун) и Мориц (Белый клоун). Вот как работу этих клоунов описывал в своих мемуарах их коллега – Юрий Никулин:

«Клоуны-профессионалы высшей категории (они и в приказах числились артистами высшей категории), Демаш и Мозель были настоящими традиционными Белым и Рыжим. Выглядели клоуны на манеже аккуратными, чистенькими. У многих Рыжих бросались в глаза нарочитая небрежность в костюме. Демаш и Мозель выходили в отутюженных костюмах, и мне представлялось, что и белье на них белоснежное, накрахмаленное.

В жизни Демаш замкнутый, не очень-то разговорчивый. Мозель более открытый, общительный, добрый и отзывчивый. Он любил, когда их хвалили (а кто этого не любит?), и слишком близко принимал к сердцу любую критику. Если в рецензии на программу их вдруг в чем-то упрекали – что бывало очень редко, он бушевал за кулисами.

Подходил к каждому встречному с газетой и, тыча пальцем в статью, возмущался:

– Вы читали, что этот мерзавец про нас написал?! – И, не дожидаясь ответа, продолжал: – Вы с ним согласны?

«Клоун – король манежа. Умрет клоунада – кончится цирк» – любимое выражение Мозеля.

Демаш и Мозель блистательно делали старое антре «Отравленный торт».

Демаш давал Мозелю коробку с тортом и просил отнести его на именины какой-то знакомой Марии Ивановне. Дорогу он объяснял так:

– Ты пойдешь сначала направо, потом повернешь налево, затем опять прямо и оттуда спустишься вниз в метро. Выйдешь из метро и увидишь ее дом. Зайдешь к Марии Ивановне, отдашь торт, поздравишь ее с именинами и вернешься в цирк.

Объяснив все это, Демаш уходил с манежа, а Мозель открывал коробку с тортом и хитро говорил:

– Ага, сначала направо, – при этих словах он брал кусок настоящего торта с правой стороны и мгновенно съедал его, – потом – налево, – брал кусок торта с левой стороны, – теперь вниз, – он засовывал в рот последний кусок. – И спускаюсь в метро. – При этих словах он похлопывал себя по животу.

Публика отчаянно хохотала. Но только Мозель успевал проглотить последний кусок торта и спрятать под ковер пустую коробку, как на манеже появлялся Демаш.

– Ну как, отдал торт? – спрашивал он строго.

– Отдал, – отвечал радостно Мозель, – прямо в руки. – И похлопывал при этом себя по животу.

– Ну и прекрасно! Давно я хотел отравить эту Марию Ивановну, – спокойно говорил Демаш. – В торт я положил яд! Значит, будет все в порядке.

Мозель падал, дрыгал ногами и истошно кричал:

– Ох, умираю, плохо мне. Полундра!.. – и затихал.

К нему подбегали униформисты. Они укладывали бездыханное тело клоуна в ящик из-под опилок; когда же ящик поднимали, публика видела, что он без дна, а посередине манежа с венком на шее и свечкой в руках сидел Мозель. Ящик-гроб медленно несли к выходу. За ними со свечкой в руках, как бы хороня самого себя, шел Мозель, а рядом с ним Демаш, и они оба плакали. Так они и покидали манеж под аплодисменты и смех зрителей.

С не меньшим успехом исполняли клоуны и традиционное антре «Вильгельм Телль», в котором Демаш пытался попасть из ружья в яблоко, лежащее на голове Мозеля. На детских утренниках они показывали старинную клоунаду «Кресло». Демаш изображал кресло, используя для этого специальный чехол, – кресло чихало, падало, кусало Мозеля за палец. Дети от восторга визжали...

А «Клептомания» – их коронная клоунада.

Белый жалуется Рыжему:

– Моя жена страдает kleптоманией. Она берет чужие вещи, и мне приходится наутро все возвращать владельцам. Да вот она сама идет! – восклицал Белый.

Под зловещую музыку на манеж выходила жена Белого.

(Эту роль играла жена Мозеля.) Она шла как сомнамбула, с вытянутыми руками, подходила к дрожащему от страха Рыжему, снимала с него шляпу и уносила ее за кулисы. Рыжий волновался, Белый успокаивал его:

– Не беспокойся, утром я тебе шляпу верну...

Через минуту женщина появлялась снова. Подходила к Рыжему и, забрав у него из кармана бумажник, уходила.

– Не волнуйся, не волнуйся, – успокаивал Белый, – утром я тебе все верну.

В процессе клоунады женщина выходила на манеж еще несколько раз и на глазах у публики забирала у Рыжего часы, пиджак, галстук... В последний приход она брала под руку самого Рыжего и вела его к выходу.

– Куда вы, куда? – кричал Белый.

– Не беспокойся, – отвечал Рыжий, – утром я тебе ее верну.

Даже эту устаревшую клоунаду Демаш и Мозель делали смешно...»

Дуэт Демаш – Мозель просуществовал на арене ровно 30 лет (в конце жизни они работали в Ленинградском цирке) и распался после смерти обоих, последовавшей в одном и том же году – в 1963-м.

**Михаил Золло** (1882) – клоун-дрессировщик. В детстве он работал в цирке Логинова, в 1896–1900 годах – в цирке А. Сура как наездник. Там же начал дрессировать собак, а потом расширил свой цирковой «зоопарк», включив в него



голубей, кошек, козлов и поросят. С 1905 года стал выступать как клоун-дрессировщик: создавал образ добродушно-го толстяка с задорным хохолком на лысой голове, красным носом, широкой беззубой улыбкой. Однако под этой маской часто скрывался серьезный подход: Золло включал в свой номер сатирические монологи, эпиграммы, репризы на политические темы, за что не раз преследовался властями – подвергался административным репрессиям.

После Великой Октябрьской революции Золло принял сторону большевиков и, расширив состав зоогруппы (в нее входило свыше 200 животных!), стал гастролировать по стране. В 1918 году поставил пантомиму «Убийство и похороны Распутина», в которой все роли исполняли животные, а сам Золло с юмором комментировал происходящее. В 1926 году поставил номер «Звериная железная дорога». В 30-е годы оставил клоунаду и стал выступать исключительно как дрессировщик.

Скончался М. Золло 18 февраля 1973 года.

**Михаил Калядин** (1894) – клоун. Начиная свою карьеру в 1907 году в балагане М. Егорова – выступал с номерами на трапеции и кольцах. В начале 20-х стал выступать как клоун в дуэте с В. Крезером. В этом тандеме Калядин был Рыжим клоуном-«меланхоликом» под псевдонимом Мишель. Как сообщает цирковая энциклопедия:

«Комедийной манере Калядина были свойственны мягкость, лиризм, сдержанность. В его внешнем облике (гри-

ме, парике, костюме) почти не было утрировки. Артист избегал трафаретных клоунских трюков, разговаривал на манере естественно, почти без нарочито-комического искажения языка. Калядину удавались и злободневные сатирические сценки, и буффонадные антре; исполнял женские роли. В 1930–1940 годах был партнером Д. Альперова.

Скончался М. Калядин 13 ноября 1963 года.

**Антонов и Бартенев** – клоунский дуэт в составе Николая Антонова (1906) и Василия Бартенева (1900). Дуэт возник в 1923 году, когда оба артиста выступали как клоуны у ковра в цирке Яковлева в Подольске. Сначала выступали в образах Белого (Антонов) и Рыжего (Бартенев) клоунов, но в 1929 году сменили маски: стали пародировать популярных датских кинокомиков Пата (Антонов) и Паташона (Бартенев). В том же году Антонов и Бартенев стали премьерами Московского цирка. В цирковой энциклопедии о них сказано следующее:

«Излюбленный комедийный прием Антонова и Бартенева – пародирование только что работавших артистов. Впоследствии дуэт отказался от масок Пата и Паташона и начал выступать с буффонадными антре. Артисты стремились внести новое в традиционные клоунские маски, выходили на манеж в бытовых костюмах; разыгрывая старинные буффонады («Бокс», «Путешествие на Луну», «Охотники» и др.), перемежали их злобными репризами. Каждый из персонажей – Антонов (Белый) и Бартенев (Рыжий) – отличался своей ло-

гикой поведения и поступков. В образе, созданном Бартеневым, было много от психологии наивного ребенка, обидчивого, но незлобивого; его актерской манере была свойственна мягкость. Антонов играл роль человека, стремившегося к осуществлению какой-либо цели; был серьезен, самодоволен, прямолинеен.

Антонов и Бартенева участвовали в пантомимах «Индия в огне» (1931), «Конек-Горбунок» (1936, Антонов – Иванушка, Бартенева – Царь-батюшка)...»

Отметим, что в конце 30-х, когда в СССР обострилась шпиономания (образ агента враждебных разведок стал чрезвычайно популярен в советском искусстве), именно Антонов и Бартенева выпустили в свет пародийную клоунаду «Операция Г.», в которой Антонов играл старика, страдающего шпиономанией, а Бартенева – его бестолковую смешную жену. А вот как описывал игру этого дуэта клоун Борис Вяткин, который работал с ними в Саратовском цирке в самом конце 40-х:

«Н. Антонов в роли Белого изображал волевого, напористого, но недалекого человека, любителя покомандовать. В. Бартенева в роли Рыжего был по-детски наивен, доверчив и незлобив. С большим успехом исполняли они классическую клоунаду «Бокс». Опытный боксер (Н. Антонов) настойчиво обучал новичка (В. Бартенева) приемам бокса. Несчастный вид Бартенева убедительно свидетельствовал, что ему не нравится этот вид спорта. Получив очередной удар от

«учителя», Бартенеv норовил удрать с ринга. Бедняга на коленях умолял Антонова отпустить его. В финале клоунады Бартенеv, еле оправившись от нокдауна, с ожесточением молотил своего учителя и, шатаясь, уходил с манежа. Антонов кричал ему:

– Вернись! Куда же ты?

Бартенеv бросал ему перчатки и категорически заявлял:

– С меня хватит! Я уже набуксовался!

В клоунаде «Кукла» Антонову приносили посылку – большой ящик, в котором лежала заводная фарфоровая кукла. Неожиданно Антонова вызывали за кулисы. В это время Бартенеv начинал играть с куклой и нечаянно разбивал ее на куски. Что делать? С минуты на минуту вернется строгий хозяин куклы, и тогда начнется ужасный скандал! Выход один – спрятать осколки и самому лечь в ящик вместо куклы.

Приходил благодушно настроенный Антонов, вытаскивал куклу, превосходно изображаемую Бартеневым, и начинал с ней забавляться: придавал ей различные позы, бросал в нее мячики. Доведенный до отчаяния Бартенеv ударял своего партнера. Ошеломленный Антонов с криком убежал с манежа, а довольный проделкой Бартенеv снимал маску и раскланивался с публикой...»

Дуэт Антонов – Бартенеv просуществовал до 60-х годов.

В. Бартенеv скончался 1 августа 1967 года, Н. Антонов – 22 января 1978 года.

**Братья Кольпетти** – дуэт двух музыкальных клоунов в

лице братьев Грудзинских – Петра (1884) и Дмитрия (1889). Поначалу выступали раздельно. Так, Петр в 1903 году создал в Саратовском цирке музыкально-эксцентрический дуэт с Н. Морозовым, пять лет спустя – с С. Гариным. Что касается Дмитрия, то он к цирку не имел отношения – служил валторнистом в симфонических оркестрах Саратова, Ростова-на-Дону, Нахичевани. И только в 1923 году братья объединяются и создают дуэт братьев Кольпетти, где они помимо традиционных куплетов, текстовых реприз между музыкальными номерами, разыгрывали сатирические скетчи, обзоры на политические и бытовые темы. В тандеме Петр исполнял комедийные роли, а Дмитрий был резонером. Дуэт распался в августе 1944 года, после того как Дмитрий погиб в автомобильной катастрофе. П. Грудзинский пережил брата на полтора десятка лет – он скончался 16 января 1960 года.

**Братья Лавровы** – два клоуна из цирковой династии Лавровых (основатель – Лаврентий Никитич Лавров (1868, настоящая фамилия – Селяхин): Петр (1894) и Николай (1896). Оба были Рыжими клоунами и выступали с конца 20-х годов. Как написано в цирковой энциклопедии:

«Петра Лаврентьевича как комика отличали неподдельная веселость, мягкий юмор, отсутствие грубых комедийных приемов и чрезмерной утрировки. Николай Лаврентьевич известен как соло-коверный, затем в качестве Рыжего клоуна в дуэте с различными партнерами (с С. Ротмистровым и др.). Обладал незаурядным комедийным талантом,

пользовался успехом не только как Рыжий и музыкальный клоун, но и как исполнитель комических ролей в цирковых спектаклях (немой в «Немом на судне», матрос в обозрении «Вокруг света», старший полицейский в пантомиме «Отважные» и др.). В 1948–1956 годах Петр Лаврентьевич, Николай Лаврентьевич и их младший брат Лаврентий Лаврентьевич (1907) выступали с тройным антре...»

**Николай Ермаков** (1909) – комик-дрессировщик. В цирк он пришел в конце 20-х и одно время работал подсобным рабочим – конюхом и берейтором (в 1932 году готовил лошадей для пантомимы «Индия в огне» и исполнял на представлении прыжок на лошади в бассейн с высоты 5 метров). В 1935 году добился постановки собственного номера – «Школа», в котором учениками были... собаки разных пород. Ермаков в роли учителя проводил урок в «классе», где за партами сидели «ученики» – собаки. Трюки подавались в занимательной форме, пародийно имитируя занятия школьников (нерадивого ученика, отличника, подсказчика). В этом амплуа комика-дрессировщика Ермаков проработал на арене до 1970 года.

Еще один комик-дрессировщик – **Григорий Заставников** (1898). На цирковую арену он пришел в возрасте семи лет в качестве эквилибриста и гимнаста на трапеции. Долгие годы работал в этом амплуа со своим братом Владимиром. Но после его смерти в 1926 году Григорий исполнял акробатические номера с П. Коровиным, пока в начале 30-х не ре-

шил уйти в комики – дрессировщики собак. Помогала ему в этом его жена Клавдия. Свои номера с дрессированными животными Заставников строил как комедийные, сатирические или пародийные сценки. Наиболее известными среди них были: антифашистский памфлет «4 Г» (сатира на главарей фашистского режима: Гитлера, Геббельса, Геринга и Гиммлера), клоунада «Поджигатели» и пародия «Цыганщина». Параллельно Заставников работал коверным в Узбекском цирковом коллективе, за что в 1964 году был удостоен звания народного артиста Узбекской ССР.

Другой комик, работавший с дрессированными собаками – **Алексей Цхомелидзе** (1886). В 1909–1917 годах работал в цирке братьев Никитиных как коверный клоун (псевдоним – Алекс). С 1921 года стал выступать с дрессированными собаками. Как пишет цирковая энциклопедия:

«Создал оригинальную эксцентрическую маску, обыгрывая свою худую высокую фигуру, затянутую в черное трико и узкий пиджак; носил длинноносые башмаки, специальный парик, удлинявший голову, с маленькой фуражкой на макушке. Цхомелидзе соединял в своем номере эксцентрическое действие и слово. Из номеров Цхомелидзе: миниатюра «Слоник» – артист вывозил на подставке «игрушечного заводного слона» (его изображал задекорированный слоником фокстерьер), который вальсировал, шагал в такт музыке; в конце номера Цхомелидзе якобы перекручивал пружину, и собака имитировала сломанную игрушку. В 1930 году

в пантомиме В. Маяковского «Москва горит» Цхомелидзе в острогротесковой манере исполнял роль Керенского. В 40-х годах отказался от эксцентрического образа, исполнял тот же номер в бытовой комедийной манере...»

**Серго** (1915, настоящие имя и фамилия – Алексей Сергеев) – коверный клоун. В 1926 году начал свою творческую деятельность в воронежском любительском цирке в качестве акробата и вольтижера на рамке. Коверным клоуном стал в 1933 году. Был клоуном широкого диапазона, мимист, обладал талантом импровизатора, играл на многих музыкальных инструментах. Расцвет его творчества приходится на 30 – 40-е годы. Вот как о нем вспоминал в своих мемуарах его коллега Юрий Никулин:

«Странные судьбы бывают у артистов цирка. Мало в каких книгах, рассказывающих о цирке, об искусстве клоунады, в специальных справочниках упоминается фамилия клоуна Сергеева. Но кого из старых опытных артистов ни спроси о нем, тут же воскликнут:

– А-а-а!.. Сергеев. Муся! Это гений. Таких больше нет.

Помню, еще занимаясь в студии клоунады (конец 40-х. – *Ф. Р.*), кто-то из нас спросил у Буше:

– Александр Борисович, а кто, на ваш взгляд, самый лучший коверный?

– Ну, Карандаша я не беру, – ответил после некоторого раздумья Буше, – он не в счет. А вот Серго – это да!

Во время учебы мы слышали много знаменитых фамилий:



Альперов, Антонов и Бартенев, Коко, братья Лавровы, Демаш и Мозель, Эйжен. А вот о Серго – впервые.

– Если увидите Серго в работе, – добавил Буше, – поймете, что он великий коверный.

И действительно, когда в Калининe я увидел клоуна Серго (артисты между собой Алешу Сергеева называли Мусля), я убедился – Буше был прав.

Почему все его звали Мусля? Долго я не мог допытаться. А потом кто-то из старых артистов объяснил мне:

– Да все очень просто. Серго обращается ко всем, как француз, только говорит не «мсье», а «мусля».

И верно, он и ко мне подходил в цирке и говорил:

– Слушай, муслишка, каким номером идете?

Клоун Серго всегда как бы стоит перед моими глазами – тихий, незаметный человек, удивительно скромный.

Встретит его кто-нибудь на улице – небольшого роста, коренастый, рыжеватые, чуть выбившиеся из-под кепки выующиеся волосы, добрые глаза – и подумает: обычный работяга. Такой Серго с виду.

Зубы желтые от табака, но, когда он улыбался, работая на манеже, улыбка получалась ослепительно доброй и застенчивой. Красивый, но красоты негромкой, чисто русской. Выглядел чуть старше своих тридцати пяти лет. Часто можно было застать его сидящим за кулисами на скамейке и о чем-то думающим.

В жизни Мусля говорил отрывисто, высоким голосом, так

что с трудом можно было разобрать, что он хочет сказать. А на манеже обходился почти без текста.

На манеж он выходил в сдвинутой немного на затылок обыкновенной зеленой фетровой шляпе, в потрепанном темно-зеленом пиджаке, в широких коричневых штанах на лямках, в чуть-чуть утрированных ботинках с загнутыми вверх носами. Подкрашенные брови, слегка подмазанные губы, как он говорил – для свежести, – вот и весь его грим. За костюмами своими он не следил. Забывал сдавать рубашки в стирку. Добрые костюмерши входили в его гардеробную, которую он никогда не закрывал, и сами забирали рубашки.

Основное в его работе – обыгрывание простых предметов. Грабли, тросточка, тачка, на которой увозят ковер... Иногда он обыгрывал реквизит, который только на манеже использовали артисты. Отличный акробат. Прекрасно стоял на руках, делал поразительные каскады. Самое удивительное: что бы Муслия ни показывал, все выглядело смешно и трогательно одновременно. Люди смеялись, а сердце могло сжиматься от грусти. «Муслия – тонкий, щемящий клоун», – так сказал о нем Сергей Курепов. Точно сказал.

У Мусли, как говорится, все было от бога. Он мог выйти на манеж, взять любой первый попавшийся предмет – мяч, стул, метлу, булаву – и так все обыгрывать, что весь зал начнет хохотать. Он обладал великим даром импровизатора. Сохранив способность воспринимать все как ребенок, он умел по-настоящему радоваться на манеже и заражать этой

радостью других.

У Мусли получался образ – думаю, что это выходило у него подсознательно, – неудачника, который хочет все сделать, но ничего у него не получается. Образ, напоминающий маску Чарли Чаплина, но совершенно своеобразный.

Только Мусли мог исполнять, казалось бы, пустяковую, примитивную репризу, которую он нежно назвал «Пальчик».

Он выводил за руку на середину манежа инспектора и, отойдя от него на несколько шагов, вытягивал вперед руку и указательным пальцем манил инспектора к себе. Тот подходил вплотную к клоуну, а палец продолжал двигаться. Инспектор некоторое время стоял, глядя на этотдвигающийся палец, а потом как бы в раздражении ударял клоуна по руке. Но палец продолжал его манить к себе. Тут уже пугался сам Мусли.

Он с неподдельным ужасом смотрел на палец, который никак не мог остановиться. Зрители видели удивительное действие, когда клоун пытается остановить шевелящийся палец. Он зажимал руку под мышку, прятал ее в карман, становился на палец ногой, а палец все равно продолжал двигаться. Наконец Мусли клал неукротимый палец на барьер и бил по пальцу молотком. От страшной боли клоун подпрыгивал и быстро клал палец в рот. Палец двигался во рту, от чего щеки у Мусли смешно оттопыривались. Когда он извлекал палец изо рта, один из униформистов подавал клоуну пилу-ножовку. Мусли подносил ножовку к пальцу, и вдруг

палец, как бы испугавшись, замирал. Облегченно вздохнув, сияющий клоун уходил с манежа, но около самого выхода палец снова оживал. Муся, с отчаянным криком отбросив ножовку, убегал за кулисы.

Пусть, примитив – двигается палец, а клоун пугается. Но как делал это Муся! Я каждый раз смотрел «Пальчик», смеялся вместе со зрителями и верил, что палец Мусли сошел с ума.

Некоторые коверные пытались скопировать эту репризу. Ничего у них не получалось. Это было органично только для Мусли, маленького, лохматого, наивного, смешного, странного человека...

Что бы Муся ни показывал, все выглядело у него великолепно. Вот перед исполнением очередной репризы он снимал пиджак – и зрители видели рваные рукава рубашки и драную спину. А раздевался он важно, как денди. Денди снимает пиджак, а под ним – лохмотья. Многие клоуны, используя эффект неожиданности, выступали с этим трюком, но лучше всех его делал Муся...

Отлично проходила у Мусли реприза со шляпой. За что-то обидевшись на инспектора, он, сжав кулаки, грозно наступал на него, сердясь, снимал с себя пиджак и кидал его на манеж. А потом срывал с головы шляпу и сердито бросал ее на ковер.

В тот момент, когда шляпа касалась ковра, ударник в оркестре бил в барабан. Услышав громкий звук (как так, бро-

сил шляпу и раздался стук?), пораженный Муся поднимал шляпу и снова бросал ее на ковер. Снова раздавался удар в барабан. С удивлением и одновременно со страхом Муся осторожно поднимал шляпу и внимательно ее рассматривал. Раздавалась короткая барабанная дробь – шляпа, будто живое существо, трепыхалась в руках клоуна. Отбросив шляпу, Муся в ужасе убегал и прятался за барьер. Через несколько секунд, чуть успокоившись, он подкрадывался к шляпе и осторожно дотрагивался до нее тросточкой. Снова короткий удар барабана. Испуганный Муся, дрожа от страха, отбегал в сторону.

Но любопытство брало свое. Накрывшись с головой пиджаком, Муся осторожно подползал к шляпе и с трепетом поднимал ее. На его лице отражалась внутренняя борьба: бросить шляпу или нет? Наконец он решался это сделать. Только рукой замахивался, чтобы бросить шляпу... как в оркестре раньше времени ударяли в барабан. И тут клоун понимал – его разыгрывают. Он успокаивался, грозил пальцем барабанщику и, спокойно надев шляпу, веселый, под аплодисменты публики покидал манеж.

Много позже, работая с Мишей Шуйдиным коверными, мы вспомнили эту репризу и попробовали ее сделать. Не получилась она у нас, хотя мы и ввели смешные, на наш взгляд, трюки (в конце у нас даже хлопушка взрывалась). Показали мы эту репризу только три раза.

– Мальчики, – сказал нам Буше за кулисами, – придумы-

вайте свой репертуар. Муслию вам все равно не повторить...»

К сожалению, знаменитый клоун сильно пил, поэтому руководство Московского цирка вынуждено было с ним расстаться. Алексеев (Муслия) после этого сменил не один цирк, пока не осел в городе Оше в Киргизии. Там он вместе с другом выступал на различных праздниках: свадьбах, днях рождения и т. д. И продолжал пить.

7 февраля 1977 года сердце Мусли остановилось. Похоронили его в Оше.

**Константин Берман** (1914) пришел в клоунаду в 1934 году (до этого работал как акробат). В ту пору было весьма популярным выступать в масках знаменитых кинокомиков – Гарольда Ллойда, Чарли Чаплина и Пата и Паташона, поэтому Берман пошел по этому пути. Вместе с Гениным он создал дуэт Пат (Берман) и Паташон (Генин). Однако в конце 30-х Берман прославился тем, что создал оригинальную маску – образ важничающего франта, который носит нелепый щегольской костюм и неизменно попадает в смешное положение. В годы войны Берман перешел на жанр разговорной клоунады и в дальнейшем исполнял сатирические сценки, репризы на бытовые темы и темы международной политики.

Отметим, что дуэт Берман – Генин был еврейским. Однако на самом деле в советском цирке евреев было значительно меньше, чем, например, на эстраде – в жанре сатиры и юмора, где представительство евреев было подавляющим. В цирке подобного представительства у них не было, так как в цирке

ке сатира приветствовалась меньше, чем на эстраде. Впрочем, таковым было положение на арене, зато по административной части ситуация выглядела несколько иначе. Так, например, в 1934 году в крупнейшие советские цирки были назначены художественные руководители: в московский – Э. Краснянский (позже его сменил Б. Шахет), в ленинградский – Е. Кузнецов (затем Е. Гершуни), в киевский – Н. Фореггер, в саратовский – Ю. Юрский (отец известного актера С. Юрского), который в 50-е годы сменил Б. Шахета на посту директора ленинградского цирка.

Но вернемся к биографии К. Бермана. Вот как о нем вспоминал Юрий Никулин, который в 50-е годы работал с Берманом в Московском цирке на Цветном бульваре:

«Константин Берман работал в манере старых коверных. Его репризы или пародии продолжались ровно столько, сколько требовалось времени униформистам, чтобы убрать и поставить реквизит. Отцу моему Берман нравился.

– Это настоящий цирк, – сказал он мне после премьеры массовой клоунады «Болельщики». – Смотри, Берман все может.

И верно, на манеже турнисты – и клоун «крутил солнце»; под куполом полет – и клоун изображал неловкого вольтижера, перелетая с трапеции на трапецию; вместе с эквилибристами на лестнице он показывал рискованный трюк на шестиметровой высоте. Он в любой номер входил органично, как партнер, и поэтому как бы сливался с программой.

Мне нравился эффектный выход Бермана на манеж. Клоун появлялся в оркестре, который располагался на высоте пяти-шести метров над манежем. Он проходил мимо музыкантов, здороваясь с ними на ходу, и, как бы зазевавшись, делал шаг в пустоту. Зрители пугались. А Берман летел вниз, приземляясь на небольшой мат, делал кульбит и оказывался на манеже. Появление Бермана зрители встречали аплодисментами.

Константин Берман сразу завоевывал симпатию у публики. Он не имел своего традиционного костюма, как, например, Карандаш. Брюки нормального покроя, разноцветные пиджаки, утрированный галстук в виде бабочки, шляпа с поднятыми вверх полями, большие тупоносые клоунские ботинки. Грим яркий: широкий наклеенный нос и усики, удивленно поднятые вверх нарисованные черные брови, затемненные нижние веки глаз, отчего глаза становились выразительнее. Позже, когда я искал грим, то, используя находку Бермана, именно так гримировал свои глаза.

Все репризы у Бермана в основном носили пародийный характер. После самого трудного номера клоун появлялся на манеже и сначала будто бы безуспешно пытался повторить только что показанное. Зрители, видя, что у клоуна ничего не получается, смеялись, а он быстро «осваивался» и повторял трюк с подлинным блеском, но в комической манере. И все у него получалось задорно, весело и удивительно. Он легко прыгал с трамплина через трех слонов. Пародируя



жонглеров, он жонглировал лучше только что выступавших артистов...

Особенно тепло принимали Бермана дети. Ребята визжали от восторга, когда он потихоньку старался «украсть» чей-нибудь реквизит и хотел спрятать его под ковер или когда бросал зрителям мячик, а затем ловил его на зажатую в зубах палочку...

Артисты Бермана любили. Сухопарый, среднего роста, физически сильно развитый, с зачесанными назад черными волосами, выразительным лицом, он вечно с кем-нибудь беседовал или спорил. Отчаянно жестикулируя, он постоянно с упоением рассказывал анекдоты. Любимое его занятие в свободное время – игра в домино или нарды. Он мог так увлечься игрой, что забывал выйти на манеж заполнить паузы. Порой это мешало работе. Опаздывая на выход, он просил кого-нибудь из его клоунской группы выйти на манеж и исполнить репризу. В Москве, правда, он этого себе не позволял.

Однажды над Константином Берманом зло подшутили. Во время клоунады он по ходу дела съедал пирожное (пирожное, как реквизит, покупалось в буфете за счет цирка. Перед клоунадой Берман бегал в буфет и выбирал его). На одном из спектаклей униформисты разрезали лежащее на блюде приготовленное пирожное и внутрь положили горчицы. Константин Берман ел пирожное, делал вид, что причмокивает от удовольствия, а из его глаз текли слезы. За ку-

лисами в тот день дал волю своему гневу.

– Какая повидла дешевая это сделала?! – кричал он.

«Повидла дешевая» – его любимое выражение.

Отлично проходила у Бермана клоунада «Мыльный пузырь». Он узнавал, что его назначали сначала директором клоунской группы, потом директором цирка и, наконец, директором всех цирков! И на глазах у зрителей клоун толстел, переставал узнавать товарищей и подчиненных, а потом, когда выяснилось, что это блеф, он лопался, как мыльный пузырь. Берман от важности раздувался в прямом смысле слова (всю технику «толстения» он разработал сам) и лопался со взрывом...»

Скончался К. Берман 10 февраля 2000 года.

**Хасан (Константин) Мусин** (1914) – клоун. Начинал свою карьеру в 1925 году в Ташкентском цирке в роли ученика артиста Н. Аристархова – работал в качестве верхнего в его номере «Эквилибр на переходной лестнице». С 1932 года Мусин стал выступать как комик в Алма-Атинском цирке в образе Чарли Чаплина. Однако очень скоро Мусин от этой маски отказался, поскольку слишком много подражателей было у великого комика. До войны он работал в московском Старом цирке и считался одним из самых популярных советских клоунов. Однако во второй половине 30-х на свет появился Карандаш (Михаил Румянцев), который достаточно быстро затмил Мусина, став звездой № 1 в советской клоунаде.

Даже в кинематографе Мусин не смог превзойти своего визави, хотя сниматься они начали одновременно с Карандашом: в 1941 году Мусин сыграл роль певца-новичка в кинокомедии «Приключения Корзинкиной» (его партнершей была известная артистка Янина Жеймо, тоже пришедшая в кино с циркового манежа), а Карандаш исполнил главную роль – управдом – в комедии «Старый двор». Как напишет много позже иллюзионист И. Кио:

«В любом деле, в моем любимом футболе, например, обязательно существует миф, что в детской или юношеской команде был игрок, которого ставили выше Стрельцова или Метревели. Мусин стал внутрицеховой легендой, передаваемой из поколения в поколение. Но вместе с тем каждый человек в бывшем СССР знал Карандаша и не запомнил Мусина...

Карандаш и Мусин, на мой взгляд, по-разному были заряжены честолубием, без которого нет не только большого артиста, но и просто артиста. С годами я прихожу к мысли, что и огромный талант не каждый день заряжен честолубием, как звезда. Но тогда он, скорее всего, и не звезда вовсе – как это ни обидно в случаях с огромным природным даром, как у Константина Мусина...»

В 1956 году Мусин вошел в клоунскую группу Украинского циркового коллектива, выступая в группе с В. Байдиным и П. Копытом. Как сообщает цирковая энциклопедия: «Большое комедийное дарование, сценическое обаяние,

владение многими средствами цирковой выразительности определили популярность Мусина как комика-мима. Для юмора Мусина характерны мягкие светлые тона; он создал образ смешного, застенчивого человека, неразлучного со своей маленькой гармоникой, часто попадающего впросак, но находящего выход из любого положения. Мусин почти не пользовался традиционным клоунским реквизитом, его аксессуары – стул, шляпа, концертино, свисток. Артист нередко использовал в своих номерах приемы среднеазиатских комиков – масхарабозов и кызыкчи...»

А теперь познакомимся с мнениями тех, кто в разные годы видел Мусина на арене цирка. Начнем со слов клоуна Б. Вяткина:

«Маленького роста, необычайно смешной и вместе с тем трогательный, Мусин выходил на манеж в образе Чарли Чаплина. Грустные большие глаза, суетливые движения, постоянно падающая с головы шляпа-котелок, непослушная тросточка, все время за кого-то цепляющаяся... В руках у Мусина была маленькая шестигранная гармоника-концертино, тоскующая вместе с хозяином при неудачах и ликующая в редкие минуты побед.

Исполнял Мусин акробатические пародии и немые мимические сценки. В этих сценках он был удивительно артистичен, скромн, психологически точен. Лучшие из реприз отличались глубоким смыслом и подлинным трагикомизмом.

Даже в классических репризах – «Здесь играть нель-

зя», «Тряпочка» и других – Константин Мусин ухитрялся быть оригинальным, обязательно вносил что-то свое, новое, необычное. Он очаровывал зрителя достоверностью чувств, непосредственностью, искрометным комизмом.

Рассказать об этом так же трудно, как передать словами пантомиму Марсея Марсо, танец Майи Плисецкой или радугу в небе. Это надо видеть! Но я не в силах удержаться от искушения поведать читателю свое впечатление от нескольких реприз.

Пародия на дрессировщика у Мусина выглядела так: он выходил с длинным хлыстом-шамбарьером и пытался щелкать им так, как это делал только что закончивший номер дрессировщик. Вначале ничего не получалось. Но вдруг, как бы случайно, раздавался оглушительный щелчок. Мусин вздрагивал от неожиданности, а потом по-детски радовался успеху. Почувствовав себя настоящим дрессировщиком, он с увлечением повторял удары, пока не задевал хлыстом одного из униформистов. Пострадавший грозил клоуну кулаком. Мусин приподнимал шляпу, извинялся, переходил на другое место и снова взмахивал шамбарьером. На этот раз хлыст сильно ударял его самого. Мусин оглядывался, считая, что ему попало от униформиста. Далее следовало повторение трюка – уморительная игра с воображаемым противником. Когда манеж был готов к следующему номеру, Мусин обнаруживал, что виновник неприятностей – он сам. В раздражении он последний раз взмахивал хлыстом, который

ударял его по носу. Бедняга бросал ненавистный хлыст на ковер и, обескураженный, глубоко несчастный, покидал манеж, держась рукой за нос.

После акробатов-прыгунов он исполнял серию великолепных прыжков, восторгался собственной ловкостью и под барабанную дробь готовился продемонстрировать необыкновенный прыжок. Разбегался, спотыкался о невидимое препятствие и... падал. С трудом поднимался, разводил руками и грустно улыбался, как бы ища сочувствия у зрителей. В обеих репризах проводилась одна и та же мысль: как хорошо и весело жить, когда легко преодолеваются трудности, когда все удается, и как обидно, когда в минуту душевного подъема терпишь неудачу.

В другой паузе он выходил в прекрасном настроении и играл на концертино веселую мелодию. Он упивался музыкой, переходил на подметенный чистый ковер, танцевал и раскланивался с публикой, не замечая, что с башмаков на ковер сыплются опилки. Подошедший инспектор манежа указывал клоуну на совершенный проступок. Мусин извинялся, пробовал шляпой смести опилки и случайно обсыпал ими инспектора. Тот грубым жестом предлагал Мусину убрать-ся с манежа. Оскорбленный коверный с достоинством отмахивался и вновь начинал играть. Инспектор гнался за убегающим Мусиным. Ища укрытия от преследователя, Мусин на бегу загибал один угол ковра, затем второй, третий, наконец, ложился у четвертого угла и мгновенно закатывал се-

бя в ковер. Инспектор, не заметивший исчезновения клоуна, искал проказника. В это время из свернутого ковра раздавались звуки концертино...»

А вот как вспоминал о Мусине иллюзионист И. Кио:

«Главный режиссер ленинградской Александринки профессор театрального института Леонид Вивьен приводил молодых артистов в цирк – на Мусина, чтобы учились. Знаменитый индийский киноактер Радж Капур приезжал в Ленинград на премьеру очень шумевшего в нашей стране фильма «Бродяга» (речь идет о событиях середины 50-х годов. – *Ф. Р.*), где он играл главную роль. И пришел вечером в цирк, когда работал Мусин. После представления Капур встал за кулисами на колени перед клоуном и поцеловал ему руку.

Мусин много пил, иногда срывал представления, и эта понятная мне, но пагубная страсть не позволила клоуну до конца реализоваться, хотя смешнее его на арене невозможно себе представить человека. Он мог – пьяный – уснуть на барьере арены. И когда его начинали будить, зрителям пробуждение Мусина казалось самым смешным из всего представления. У Мусина вообще почти не было репертуара. И реквизита не было. Он выходил на манеж и с удовольствием дурачился. Кого-то пародировал, импровизировал. У него был котелок черненький, костюмчик. Он, конечно, как и Карандаш, вышел из Чаплина. Но вышел, я бы сказал, – и пошел очень самостоятельной походкой.

Одарен Мусин, не устану повторять, был выше, как никто в нашем цирке, если брать клоунов. Однажды я стал свидетелем, как он чуть не сорвал вообще все представление. Это было в Московском цирке. Клоуны делали репризу, которая традиционно заканчивалась тем, что на зрителя падает какой-то шест, на котором ведро с водой... Шутка в том, что воды никакой нет, а зритель – подсадка, разумеется, – сильно пугается, и если артист хороший на подсадке, то бывает очень смешно. И вот в тот день, когда я смотрел представление, Мусин сказал своим коллегам: «Я сяду на подсадку...» Они обрадовались – для них это была большая честь, – и все мы вышли смотреть, как Мусин будет играть подсадку.

Когда клоуны начали свою репризу, Мусин достал из кармана целую пригоршню мелочи и необычайно естественно перевоплотился в человека, который вдруг в цирке вспомнил о своих финансовых проблемах и решил пересчитать имевшуюся у него в наличии мелочь. В тот момент, когда на него падало это клоунское ведро, он, естественно, в испуге вскочил, запрыгал, упал – и вся эта пригоршня мелочи полетела на зрителей, на пол и даже на манеж. И вот на протяжении всего дальнейшего представления Костя под неумолкающий хохот собирал свои деньги. Он прерывал номера, останавливал лошадей, когда работали какие-то жокеи, джигиты, потому что он видел свою монетку где-то в опилках манежа. Он не давал работать другим артистам и тогда, когда скромно возвращался на свое место: продолжал искать деньги где-



то на полу, на барьере, за барьером, под барьером. И все зрители смотрели на Мусина, а не на манеж. Когда же начали работать тигры (а все знают, что, когда работают тигры, ставится клетка), Мусин якобы увидел свои монетки за решеткой возле лап тигров. И стал бросаться на прутья клетки – требовать у дрессировщика, чтобы тот поднял с опилок ту монету, и другую, и третью – и отдал ему.

Представление, одним словом, вылилось в бенефис Мусина. Публика уже не хотела видеть ни тигров, ни джигитов, никого на свете – всех занимал только маленький человек и его поиски рассыпанных денег, мешающие представлению. Константин был вроде бы и скромненький, и тактичен в своих хлопотах, тем не менее всех смешило, до какой степени жаден этот человечек. Каждая монета для него – огромная ценность...»

Скончался К. Мусин в 1982 году.

**Анатолий Ирманов** (1907) – музыкальный клоун-эксцентрик. В свое время он окончил Одесское музыкальное училище, поэтому, придя в цирк (с 1936 года), избрал музыкальную стезю – работал с музыкальными инструментами. Поначалу выступал в маске популярного кинокомика Пата («Пат без Паташона»), но затем отошел от нее и избрал другую маску: чудаковатый маэстро с худощавой фигурой и уныло свисающими усами, в темном костюме, будто с чужого плеча, который пытается укротить «норовистый» инструмент – скрипку. Та имела два грифа, и музыкант всячески

стремился удалить «лишний», играл скрипкой на смычке, продолжал мелодию на лопнувшей струне и т. д. Выступал до 60-х годов. Скончался 23 декабря 1975 года.

**Александр Глущенко** (1908) – клоун-буфф (Рыжий). В качестве коверного клоуна дебютировал в 1937 году в дуэте с А. Баратовым (псевдоним – Иван Иванович), где Глущенко выступал в роли Ванечки Скамейкина. В 1959–1963 годах выступал как клоун-буфф с С. Анохиным (псевдоним – Тип-Топ), создавая образ простодушного, подвижного и шумного человека. Как пишет цирковая энциклопедия:

«Из других работ Глущенко – комик в аттракционе «Чудеса без чудес», в оригинальном сатирическом номере с братьями Якон – усердный, но нерасторопный и глуповатый униформист. В 1955–1960 годах Глущенко был участником ансамбля «Семеро веселых», где исполнял много клоунад, сатирических миниатюр, интермедий. В цирковом спектакле «Пароход идет «Анюта» (1961–1967) Глущенко создал буффонадный образ администратора цирка Пал Палыча, сварливого придиру и в то же время горячего энтузиаста, преданного своему делу. С 1968 года артист выступал в коллективе «Цирк на воде»...»

**Братья Ширман** – клоунское трио в лице Александра (1908), Романа (1911) и Михаила (1911) Ширман. В цирке с начала 30-х годов в качестве униформистов и комиков в группе прыгунов на батуте. Согласно цирковой энциклопедии:

«В 1944–1950 годах братья Ширман работали в группе «Цирк на сцене» (филиал Одесского цирка) в новых для них жанрах: музыкальной эксцентрики, буффонадной клоунаде, конферансе. Определились их комические маски: плутоватый, шумно-деятельный пожарный Чижиков (Роман Ширман), флегматичный, но хитроватый увалень электрик Кнопенко (Михаил Ширман) и инспектор манежа, резонер (Александр Ширман).

Братья Ширман исполняли буффонадные антре, номера музыкальной эксцентрики и одновременно вели своеобразный групповой конферанс как коверные. В 1950–1974 годах работали в системе «Союзгосцирка», создали сатирические клоунады, ставшие основой их творчества. Среди их антре: «Ресторан», «Садится – не садится», «Свидетель», «Семейная драма», «На коммунальной кухне»...

**Владимир Гурский** (1909) – клоун-сатирик. С 1932 года стал выступать в дуэтах с Б. Дамировым, Д. Альперовым, К. Авериным (Киро). Гурский был организатором и участником так называемых Вечеров смеха (клоунских вечеров), практиковавшихся на манежах в 1930 – 1940-е годы. В конце 40-х – начале 50-х годов выступал на манеже Московского цирка на Цветном бульваре в дуэте с Сергеем Любимовым. Вот как об этом вспоминает Юрий Никулин:

«Во время учебы в студии мы, студенты, часто участвовали в цирковых представлениях в качестве «подсадки». И однажды с моим сокурсником Борисом Романовым произо-

шел казус.

Он должен был в определенный момент клоунады «Печенье» в исполнении клоунов Любимова и Гурского встать со стула (это самый кульминационный момент клоунады) и таким образом дать сигнал артистам, что пора кончать антре. Но Романов почему-то не встал и этим смазал финал клоунады.

Вне себя от ярости кричал за кулисами Гурский, размахивая своими исписанными руками (Гурский писал на пальцах и на ладонях текст клоунады, который всегда плохо знал):

– Где этот подлец, который нас опозорил на публике?!

Побледневший Романов вежливо и тихо объяснял:

– Понимаете, по внутреннему состоянию не возникло у меня посылы, чтобы я встал. По Станиславскому, если бы я встал, выглядело бы неоправданно...

Если бы Борис честно признался, что забыл встать, то, наверное, ему бы все сошло, но «внутреннее состояние» сначала лишило Гурского дара речи, а потом он заорал хорошо поставленным голосом:

– Да плевать я хотел на твой посыл! Тоже мне, гений! Видите ли, у него нет посылы!!! Вот я тебя пошлю сейчас... (Кстати, и послал...)

С тех пор Борис Романов в подсадках у Любимова и Гурского не участвовал...»

**Эдуард Середа** (1922) – коверный клоун. Он был сыном знаменитых цирковых артистов Иосифа Кларка и Ев-

гении Середы, исполнителей меланж-акта (номера, сочетающие трюки нескольких разнородных жанров). С 6 лет Эдвард участвовал в номерах своих родителей. Как клоун выступил впервые в 1948 году в Цыганском цирковом коллективе. С 1955 года участвовал в аттракционах Эмиля Кио-отца и Эмиля Кио-сына. Середа был клоуном широкого профиля: акробат-прыгун, пародист, гимнаст, дрессировщик, куплетист. Он выступал непринужденно, задорно, жизнерадостно, поражая публику не только своими клоунскими гэггами, но и неподражаемыми трюками: например, ударом хлыста разрубал карты в руках и выбивал папиросу изо рта партнера, находившегося на противоположной стороне арены.

Скончался Э. Середа 22 октября 2009 года.

**Амвросьева и Шахнин** – клоунский дуэт в лице супругов Елены Амвросьевой (1927) и Георгия Шахнина (1921). До встречи друг с другом артисты работали отдельно: Елена на арене с 1949 года, Георгий – с 1955-го. В 1959 году они создали свой знаменитый дуэт. Как написано в энциклопедии:

«В одном из своих лучших номеров – «Рапсодия» артисты создают образы старого трогательно смешного музыканта и сердитой аккомпаниаторши. Номер насыщен буффонно-пантомимическими музыкальными трюками. Кульминация номера – финал, в котором актеры снимают маски и зритель узнает в старом маэстро – Амвросьеву, а в нескладной аккомпаниаторше – Шахнина...»

Отметим, что на той же «Рапсодии» выросло не одно поколение молодых клоунов. Сам же дуэт продержался на манеже около 25 лет. После чего Амвросьева покинула цирк, а Шахнин продолжал выступать с другими партнершами.

Амвросьева скончалась в 2005 году, и, судя по той фотографии, которая присутствует в Интернете, ее могила на Перепечинском кладбище совершенно неухоженная: на ней нет даже ограды. И найти ее можно только по табличке, которую едва видно из-за густой травы.

**Анатолий Векшин** (1930) – клоун. В 1949 году окончил студию клоунады при Ленинградском цирке. Выступал в клоунских дуэтах с В. Ветлицыным, В. Коротковым, эпизодически был партнером Карандаша, Юрия Никулина, Олега Попова. Во второй половине 50-х работал в клоунской группе «Семеро веселых», где создал образ разбитного паренька-весельчака. В новогоднем представлении Московского цирка «Необыкновенные приключения» (1958) сыграл роль Хоттабыча и Аполлона Трищенко в пантомиме «Пароход идет «Анюта». С 1968 года работал в дуэте с Константином Васильевым.

**Александр Родин (Берман)** (1936) – коверный клоун. Он был племянником знаменитого клоуна Константина Бермана. В юности Александр окончил железнодорожное училище и участвовал в художественной самодеятельности. Под влиянием дяди решил стать артистом цирка и с 1953 года стал выходить на арену в качестве помощника Константи-

на Бермана (работал также в группах Карандаша, «Цирка на сцене»). С 1970 года стал выступать как соло-коверный. Родин создал образ неумного весельчака, жизнерадостного, озорного проказника.

**Маковский и Ротман** – клоунский дуэт в лице Геннадия Маковского (1937) и Генриха Ротмана (1940). Оба закончили ГУЦЭИ в 1962 году и сразу стали выступать дуэтом. В своих номерах они играли двух друзей-весельчаков: Маковский – бывалого парня, самоуверенного и хвастливого, вечно попадающего впросак; Ротман – наивного юношу, неугомонного задиру. Линия сценических взаимоотношений партнеров строилась на постоянном соперничестве и шуточных розыгрышах друг друга. В 1964 году они стали лауреатами Всесоюзного смотра новых произведений циркового искусства. Со второй половины 60-х дуэт стал одним из самых популярных в стране, выступал на арене Старого цирка на Цветном бульваре в Москве.

Я прекрасно помню этот клоунский дуэт по телетрансляциям начала 70-х: их номера демонстрировались в различных передачах типа «По вашим письмам», «Огни цирка» и др. Особенно мне запомнились две их клоунады: «Футбол» и «Серенада» (в последней вместо микрофона было яблоко, которое клоуны в финале съедали).

К сожалению, судьба одного из участников этого дуэта – Маковского – сложилась трагически. В 1979 году Старый цирк должен был отправиться на гастроли в Югославию. От

клоунской группы туда были направлены Юрий Никулин и Михаил Шуйдин, но первый сломал руку и выехать не смог. В итоге на гастроли отправили Маковского и Ротмана. Они с блеском выступали в течение всего турне, а перед самым отъездом, в городе Сплит, случилась трагедия. Прямо во время одного из представлений Маковского сразил сердечный приступ, и он скончался в местной больнице. Ему было всего лишь 42 года.

**Евгений Май** (1938) – коверный клоун. Из династии акробатов Майхровских. Дебют Евгения на арене состоялся в 1965 году – в год окончания им ГУЦЭИ. Это клоун лирико-комедийного склада, мягкий, трогательно смешной. Сохраняя эту направленность творчества, Май использовал также приемы буффонадно-гротесковой клоунады как мимического, так и разговорного плана, исполнял интермедии с дрессированными собаками. В 1977 году сыграл главную роль в спектакле Пермского цирка «Бумбараш» по А. Гайдару.

**Андрей Николаев** (1938) – клоун. В 1958 году окончил ГУЦЭИ, но в цирке стал выступать еще в студенческие годы. Его «конек» – разговорные и мимические репризы, сценки, многие из которых он сочинял сам. В 1965 году добился первого международного успеха – стал лауреатом Международного фестиваля циркового юмора в Софии (Болгария), а четыре года спустя – лауреатом Международного конкурса клоунов имени Грока в Милане (Италия).



С 1976 года Николаев являлся артистом и режиссером-постановщиком московской группы «Цирк на сцене». Тогда же преподавал во ВГИКе (его ученицей была Алла Пугачева).

**Серебряков и Щукин** – клоунский дуэт в лице Валерия Серебрякова (1939) и Станислава Щукина (1939). Поначалу они выступали раздельно. Так, Серебряков, будучи сыном акробата-клишника А. Серебрякова, стал выступать на манеже еще в детстве – в номере вольтижной акробатики с отцом. Повзрослев, был эквилибристом, а потом переквалифицировался в клоуна. В 1968 году в пантомиме «Пароход идет «Анюта» создал образ робкого кочегара, в театрализованном представлении «Цирк на воде» – роль юнги.

Щукин в 1965 году окончил ГУЦЭИ и выступал в коллективе «Цирк на воде» (роль задиристого боцмана). С 1972 года стал выступать в клоунском дуэте с Серебряковым. Роли между ними распределялись следующим образом: Щукин – самоуверенный щеголь-горожанин, деятельный, быстрый на решения, которые нередко оборачиваются конфузом; Серебряков – робкий деревенский паренек, медлительный увалень, простачок, но на поверку – искусный и ловкий.

**Юрий Куклачев** (1949) – коверный клоун. Окончил ГУЦЭИ в 1971 году (ученик Н. Кисса – знаменитого клоуна-буфф, выступавшего в 1907–1964 годах). Начинал свою деятельность на манеже под псевдонимом «Василек». В середине 70-х стал выступать как клоун-дрессировщик с кош-

ками – один из немногих советских артистов, занимавшихся этим видом дрессуры (его ассистентка с 1974 года – Елена Гурина). На этом поприще Куклачев приобрел большую популярность, причем не только в СССР, но и далеко за его пределами (гастролировал более чем в ста странах). Двое его сыновей – Владимир и Дмитрий – пошли по его стопам и тоже стали дрессировщиками кошек.

**Анатолий Марчевский** (1948) – клоун-мим. В цирке начал выступать с 1964 года (киевская группа «Цирк на сцене»). В 1970 году окончил ГУЦЭИ (педагог Ю. Белов). Марчевский выступал в амплуа клоуна лирического направления, его герой был доброжелателен, жизнерадостен. Номера были наполнены мягким осмысленным юмором. Лучшие из них: «Доброе утро», «Магнитофон» («Нежность»), «Футбол», «Скакалка», «Веник-Скрипка». В 1977 году Марчевский был удостоен премии Королевского цирка Бельгии «Оскар» (Брюссель).

Отметим, что цирк в СССР был искусством многонациональным – в каждой из 15 союзных республик была своя национальная цирковая организация. Там тоже были свои выдающиеся клоуны, некоторые из которых сумели завоевать всесоюзную славу. Назову лишь некоторых из них.

**Василий Байдин** (1922) – музыкальный клоун. Окончив в 1941 году Ростовское музыкальное училище, работал в Ростовской группе «Цирк на сцене» и в ряде стационарных цирков. В 1951–1955 годах работал в клоунской группе

знаменитого клоуна Константина Бермана. Затем перешел в клоунскую группу Украинского циркового коллектива, который был создан в Харькове в середине 1956 года. Первая программа этого цирка называлась «День рождения» и прошла 23 июля 1956-го в Киевском цирке. Программа носила в себе элементы национального украинского колорита. В ней участвовали: жонглеры Филиппенко – их номер был оформлен как колоритная сценка из быта украинских крестьян; пародисты и клоуны Х. Мусин, В. Байдин, П. Копыт, использовавшие в своих номерах украинский фольклор; эквилибрист Г. Гвоздев с номером «Буковинские танцы на проволоке»; 16 акробатов в номере «Гуцульские акробаты», вобравшем в себя элементы народных игр, танцев, песен Западной Украины; антиподисты (жонглеры ногами) С. и Ф. Микитюк с номером «Гуцульские антиподисты»; наездники Рогальские с номером «Буковинские наездники» и др.

Байдин выступал в образе веселого гуцула-забавника. Особым успехом пользовался его номер «Гуцульский жонглер», где Василий исполнял трюк с тамбуринами: жонглируя ими, он одновременно виртуозно отбивал своеобразные музыкальные ритмы. С 1967 года Байдин стал выступать как коверный в дуэте с другим клоуном – П. Копытом, а также как музыкальный эксцентрик с Э. Демаш.

Скончался В. Байдин в декабре 1976 года.

**Алексей Шлискевич** (1904) – клоун. В цирке начал выступать в 1916 году как клишник (исполнитель номеров пла-

стической акробатики). С 1923 года стал выступать в Латвии как клишник-комик. Исполнял сюжетно-комические сценки «Полотер-неудачник», «Французский полицейский в чужой квартире» и др. В 1952 году образовал клоунский дуэт с А. Маркунасом (псевдоним – Антонио). Шлискевич создал образ долговязого нерасторопного мастерового, постоянно попадающего впросак, но находящего неожиданный комический выход. В 1957 году был удостоен звания заслуженного артиста Латвийской ССР. Однако два года спустя, по причине тяжелой болезни, Шлискевич вынужден был оставить манеж. Умер он спустя десять лет – в марте 1969 года.

**Валерий Колобов** (1938) – коверный клоун. В 1957 году окончил ГУЦЭИ и два года выступал в сборных цирковых программах. Затем перешел в Белорусский цирковой коллектив, где проработал до 1967 года под псевдонимом Колобок. Владея многими цирковыми жанрами, Колобов наиболее ярко проявил себя в амплу комика-пародиста. Его Колобок – это образ, близкий популярному герою белорусского фольклора Нестерке. Этаким ловкий крестьянский паренек, веселый народный умелец. С 1967 года Колобов вновь стал выступать в сборных цирковых программах.

**Анатолий Смыков** (1934) – клоун. Окончил ГУЦЭИ в 1957 году, после чего работал в дуэте с А. Борелем. В 1959–1967 годах Смыков перешел в группу Литовского циркового коллектива, где работал в образе литовского Иванушки-дурачка – Йонялиса, этакого простодушного деревенско-

го увальня. С 1967 года стал выступать в сборных программах уже в ином образе-маске: озорного, любопытного толстячка с удивленно вскинутыми бровями. Иногда включал в свои номера дрессировку: например, со свиньями.

А. Смыков скончался 7 марта 2011 года.

Советская клоунада считалась одной из лучших в мире, многие советские клоуны были награждены премиями самых различных заграничных фестивалей и конкурсов – от самых престижных до незначительных. Короче, в бытность СССР клоунское искусство было на огромном подъеме. Однако с развалом СССР все это безвозвратно кануло в Лету. Как верно написала журналистка Р. Болотская (еженедельник «Собеседник», 4 апреля 2006 года):

«Клоунов в СССР считали народными героями: Карандаш, Попов, Енгибаров, Никулин. Их творчество давным-давно классика, изучаемая в училищах циркового искусства.

Клоунада – это вообще душа цирка. И тут надо признать очевидное: мы перестали поражать мир великими клоунами! Уже хотя бы это показатель: что-то не так с нашим цирком...»

## **Советский Чаплин – Карандаш (Михаил Румянцев)**

М. Румянцев родился 10 декабря 1901 года в Петербурге в семье, которая не имела никакого отношения к искусству. Однако его родители мечтали, чтобы их сын стал художником, и в 13-летнем возрасте отдали его учиться в художественно-ремесленную школу рисования и черчения при Обществе поощрения художеств. Однако будущий клоун учился там без особого интереса. И все же приобретенные в школе знания и навыки ему в итоге пригодились в дальнейшем. Когда в 1922 году Румянцев переехал жить в город Старица Тверской губернии, он устроился там работать плакатистом – рисовал афиши и плакаты для местного городского театра. Не устроился он туда, совсем иначе сложилась бы и его дальнейшая судьба.

В 1925 году Румянцев вместе с театром приехал на гастроли в Тверь, но назад в Старицу уже не вернулся: остался там работать оформителем плакатов. А спустя несколько месяцев переехал в Москву, где устроился в кинотеатр «Экран жизни» все тем же плакатистом. Именно там в жизни нашего героя и произошло событие, которое круто изменило всю его дальнейшую жизнь.

В 1926 году в Советский Союз приехали две звезды Голливуда: Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс. На тот момент

большей славой обладал последний, фильмы с которым с огромным успехом шли во всем мире, в том числе и в советской России. Речь идет о таких лентах, как: «Три мушкетера» (1921), «Робин Гуд» (1922), «Багдадский вор» (1924), «Дон Q – сын Зорро» (1925). На волне этого успеха Фербенкс вместе со своей женой Пикфорд и совершили турне по России. Когда они прибыли в Москву, на Белорусском вокзале их встречала 35-тысячная толпа поклонников. Чуть позже кадры этой встречи войдут в комедию «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927).

Именно под влиянием этого турне Румянцев и решил стать артистом. Ему захотелось стать таким же ловким, как Фербенкс, который во всех своих фильмах исполнял головокружительные трюки: скакал на лошади, прыгал со скалы и т. д. В итоге Румянцев поступил на Курсы сценического движения под руководством балетмейстера-педагога В. Цветаевой, а затем и на Курсы циркового искусства в класс акробатов-эксцентриков, которые вел будущий главный режиссер Цирка на Цветном бульваре Марк Соломонович Местечкин. Именно там Румянцеву и сказали, что его амплуа не герой-любовник, а... клоун. И это определение не обидело Румянцева, а даже наоборот.

Как уже отмечалось, до революции клоуны в цирковом представлении выполняли роль обижаемых – их вечно шпыняли другие участники представления, чтобы тем самым вызвать смех зрительного зала. Когда маленький Миша Румян-

цев приходил в цирк, ему было жалко клоунов и стать одним из них у него большого желания не возникало. Куда больше ему нравились силачи или акробаты – настоящие герои цирковых представлений. Однако с установлением Советской власти ролевая функция клоунов изменилась – из некогда всеми обижаемых героев представления они превратились во всеми почитаемых, даже обожаемых. И быть клоуном перестало быть зазорным, а даже наоборот. А тут еще и великий американский комик Чарли Чаплин внес свою существенную лепту в популяризацию ремесла комика.

В итоге и Михаил Румянцев загорелся стать копией Чарли Чаплина, слава которого в ту пору была не менее громкой, чем у Фербенкса. В 1928 году, еще будучи студентом КЦИ, Румянцев стал выходить на арену в двух клоунских образах: традиционного Рыжего (псевдоним – Рыжий Вася) и Чарли Чаплина.

В 1930 году КЦИ были благополучно закончены и будущий великий клоун стал выступать в различных цирковых коллективах (Смоленск, Краснодар, Баку, Казань, Саратов, Сталинград, Воронеж) в масках Рыжего и Чаплина. Причем первое же его публичное выступление в образе Рыжего закончилось полным провалом: публика практически не смеялась. И даже когда Румянцев специально грохнулся на манеж в попытке расшевелить аудиторию, ничего не получилось – он сильно ушибся, но зрители почти не засмеялись. В итоге горе-клоуна на какое-то время сняли с программы.



Иное дело образ Чарли Чаплина – здесь у молодого актера был большой успех, поскольку он весьма дотошно подошел к процессу подражания актерским особенностям голливудской звезды. По словам самого клоуна:

«Одеваясь днем в чаплинский костюм, я фотографировался в разнообразных положениях, изучал себя в нем, добиваясь точно такого же внешнего вида, как на чаплинских снимках. Особенно занимали меня чаплинские брюки. Я пытался их сделать точно такими, как у Чарли Чаплина, – мешковатыми, со своеобразными «чаплинскими» складками. Я не знал, специально ли были сделаны эти складки или они свободно образовались, потому что костюм был сшит не по мерке. И я делал эти складки специально, стараясь воспроизвести их в точности такими, как на фотографиях Чаплина, а затем по несколько раз снимался в новом костюме, с целью увидеть себя в нем... Все это поглощало массу времени и сил и отвлекало от главного – от создания репертуара...»

Отметим, что очень многие советские артисты в ту пору старались подражать Чарли Чаплину: назовем хотя бы таких клоунов, как Павел Алексеев (Алексеевич) или Хасан (Константин) Мусин. Однако очень скоро они понимали, что «выезжать» на этом образе бесконечно бессмысленно, поскольку это только тормозит их творческое развитие. Вот и Румянцев пришел к такому же выводу и в 1934 году отказался от маски Чаплина. Правда, отказ получился своеобразный. Наш герой перестал напрямую копировать американско-

го комика, но подспудно сохранил многие его черты: мешковатая одежда, смешная походка, сентиментальность характера. В итоге получился этакий советский Чаплин – не менее смешной и трогательный.

Отметим, что поначалу придуманная Румянцевым маска несла в себе черты иностранного влияния, что весьма показательно – в те годы в СССР все еще сильна была тяга к подражанию иностранным кумирам, начатая во времена нэпа. Однако со второй половины 30-х, когда Сталин взял курс на возрождение в советском обществе патриотизма с ярко выраженной славянской направленностью, иностранщина стала постепенно вытесняться. Коснулось это и Румянцева.

Маска, которую он придумал в 1934 году, когда был принят в труппу Ленинградского цирка, имела французские корни – артист взял себе псевдоним Каран д'Аш – однако под влиянием сталинского державного курса достаточно быстро (спустя четыре года) сменила свои корни: превратилась в Карандаша и обрела сугубо русскую (советскую) специфику. Румянцев изображал на манеже человека, черты характера которого (обаяние, юмор, энергия) были чрезвычайно востребованы тогдашним временем – эпохой грандиозных строек и массового энтузиазма. Энергия и оптимизм Карандаша оказались созвучны менталитету советского человека-строителя.

Отметим, что конкурентом Румянцева на манеже среди клоунов был в ту пору Хасан (Константин) Мусин. Одна-

ко он быстро уступил пальму первенства своему визави, поскольку его маска оказалась менее созвучна времени: Мусин играл более сентиментального, меланхоличного и медлительного человека, чем Румянцев. А меланхолия в пору грандиозных строек была менее востребована. Как написано в цирковой энциклопедии:

«Румянцев играл своего героя с неподдельной искренностью. Внешний облик – широкие, книзу обуженные брюки с большими карманами; черные непомерно большие ботинки; черный мешковатый пиджак поверх полосатой сорочки с накрахмаленным воротничком; вместо галстука – длинная тесемка; конусообразная фетровая шляпа, из-под которой вылезает пышная шевелюра...»

Примерно через год после появления Румянцева на манеже в образе Карандаша рядом с ним появилась постоянная спутница – собачка. Причем взять ее он надумал не сам – ему посоветовали. Кто-то из цирковых руководителей сказал ему: «Вы одиноко выглядите на сцене. Хорошо бы вам завести себе друга – например, собачку». Румянцев тут же последовал этому совету и купил у одного из советских дипломатов, работавших в Англии (по другой версии, собаку ему подарил писатель Илья Эренбург), маленького скотчтерьера, которые в СССР в ту пору были в большую диковинку. Звали собачку Никсом. Поскольку пес был почти недрессированным, в его обязанность входило ходить за своим хозяином по манежу и больше ничего. Но уже это обычное хождение

вызывало у зрителей хохот – так уморительно выглядели на манеже Карандаш и семенящая за ним собачонка. Чуть позже собачек станет несколько: Пушок, Тоби и Клякса.

И вновь заглянем в цирковую энциклопедию: «До Великой Отечественной войны Карандаш исполнял преимущественно пантомимические репризы, почти всегда связанные с выступлениями участников программы. Но это не носило характера обычного пародийного имитирования отдельных номеров – это были самостоятельные комические миниатюры на те же темы. Таковы, например, сценки Карандаша, сопровождавшие выступления канатоходцев Свириных, реприза «Тарелки-бутылки» (о фокусах) и др. Особенно высокого мастерства достигает Карандаш в сценке «Случай в парке», где он изображает человека, который, опасаясь появления сторожа, пытается восстановить случайно разбитую им статую Венеры...»

В конце 30-х изменилась личная жизнь Румянцева – он женился. Причем его избранницей стала девушка по имени Тамара, моложе его на 17 лет (1918). Несмотря на то, что Румянцев в ту пору был уже достаточно известным артистом, однако жил он бедно: жильем ему служила собственная гримерка в цирке, где он спал на... сундуке, а из приличной одежды была лишь заячья шуба. Именно в ней он и пришел свататься к невесте. Та предложение артиста приняла, после чего переехала жить к нему – то есть в гримерку. В феврале 1938 года у них родилась дочь, которую назвали Натальей

(много позже она станет известным цирковым критиком, напишет несколько книг об известных цирковых артистах, в том числе и о своем отце). Приведу небольшой отрывок из ее книги о Карандаше, где она пишет следующее:

«Талантливый клоун – это актер интуиции, он работает на интуитивном ощущении зала и взаимном контакте. Только таким образом он может добиться желаемого результата. Здесь загадка. Драматические актеры работают на основе хорошей драматургии, есть прописанный сюжет, который нужно отыграть так, как того хочет режиссер. У клоуна сюжета нет, он – сам по себе сюжет...»

На момент рождения дочери Румянцевы уже переехали жить в отдельную квартиру, которую главе семейства выделило советское правительство. А 19 ноября 1939 года Румянцев был удостоен своей первой государственной награды – ордена Красного Знамени. Причем лично перед Сталиным Румянцев никогда не выступал, однако уважал вождя на протяжении всей своей жизни, считая, что во многом именно благодаря ему была выиграна страшнейшая из всех войн на Земле.

Очередной виток славы Румянцева связан с кинематографом, когда буквально накануне войны – в 1941 году – на экраны страны вышла уморительная комедия режиссера Владимира Немоляева «Старый двор», где герой нашего рассказа исполнил главную роль – смешного управдома. Фильм был насыщен таким количеством смешных гэгов в исполне-

нии Румянцева, что хохот в зале стоял буквально непрерывный. Отметим, что фильм снимался на киностудии «Союздетфильм», был в первую очередь предназначен для детской аудитории, однако его с таким же энтузиазмом смотрела и взрослая аудитория, поскольку талант Карандаша не имел возрастных ограничений.

Между тем в довоенные годы клоунады Румянцева не выходили за пределы юморесок, забавных шуток, чисто игровых пародий. Но в годы Великой Отечественной войны артист внес существенные изменения в свой репертуар: из клоуна-шутника и мимиста Румянцев стал клоуном-сатириком, пользующимся текстом. В те годы им были созданы многие его лучшие сценические произведения: «Рама», «Война», «Как фашисты шли на войну и обратно», «Речь министра пропаганды Геббельса», «Гитлер и карта мира» и др.

В отличие от многих артистов, которые в первые месяцы войны были эвакуированы в глубь страны, Румянцев остался в Москве и продолжал выступать в цирке на Цветном бульваре. В те годы это многое значило. Можно смело сказать, что присутствие Карандаша в Москве и регулярные его выходы на цирковой манеж служили фактором стабильности в то тяжелейшее время. Считалось, что, если в Москве по-прежнему веселит публику Карандаш, значит, столица не сдаётся, а с ней и вся страна.

После войны слава Карандаша продолжала идти по нарастающей. Фактически в то время не было популярнее в стране

клоуна, чем он. Достаточно было на афишах написать одну фразу: «На манеже – Карандаш», как аншлаг был обеспечен (в ту пору таких артистов в СССР было всего несколько человек: Аркадий Райкин, Леонид Утесов, Клавдия Шульженко и еще ряд других). Поэтому Румянцев постоянно был на расхват – с конца 40-х его часто посылали в разные регионы страны, чтобы он помог местным филармониям выполнить план. Это было очень удобно: чем посылать к «отстающим» артистов с большим реквизитом (например, дрессировщиков), направлялся один Румянцев, у которого из всех вещей был один маленький чемоданчик с реквизитом. И этот человек в одиночку обеспечивал большую прибыль, чем могла принести целая группа дрессировщиков. Причем Карандаш не любил, когда на афишах указывали его регалии – например, звание заслуженного артиста. Если это условие нарушалось, то клоун мог обидеться, сесть в машину и вернуться обратно в Москву. В таких случаях директора цирков мчались за ним вслед на служебных машинах, догоняли на полпути и чуть ли не на коленях умоляли вернуться. Чаще всего Карандаш этим уговорам уступал. По словам И. Кио:

«Михаил Николаевич Румянцев завоевал себе имя, как и мой отец (легендарный иллюзионист Эмиль Кио. – *Ф. Р.*), в те годы, когда еще не существовало телевидения. Когда для завоевания громкого имени артисту необходима была легенда вокруг него. Карандаш был очень эксцентричным, неожиданным человеком. В молодости он начинал художником, за-

тем комиком попал в цирк. Выпускник первого набора циркового училища, он стал первым коверным клоуном, которого безоговорочно признали главной фигурой представления, драматургически образующей все цирковое действо, от начала и до конца. Он относился к редчайшей категории клоунов, у которых сочиненный специально для них репертуар отходит на второй план. Карандаш был гомерически смешной сам по себе. Его походка, интонации, голос, любое, так сказать, дуракаваляние, даже вне его блистательных реприз и сценок, оказывались самодостаточно комическими.

Вместе с тем Карандаша смело можно считать артистом, перевернувшим прежние представления о клоунском деле. До него в цирке господствовали буффонадные клоуны: Белый и Рыжий. А попавший временно под влияние Чаплина Михаил Николаевич предложил на арене совсем другое. Конечно, напрасный труд «пересказывать Карандаша». Но не могу отказать себе в удовольствии просто повспоминать...

Он выходил – и кричал пискляво: «Фокус!» Доставал бутылку, стучал по ней, говорил: «Бутылка!» Потом доставал тарелку, стучал по ней молоточком и говорил: «Тарелка!» Потом несколько раз повторял своим голоском: «Бутылка», «Тарелка», «Фокус», – разбивал тарелку молотком, кланялся и уходил. Сделай все то же самое другой – не знаю, улыбнулись бы. Но после «фокуса» Карандаша зрители со стульев сползали от смеха и слезы утирали...

В те годы Румянцев практиковал в своих гастрольных тур-



не одну маленькую хитрость, которая мгновенно обезоруживала публику. Приезжая в незнакомый город, артист обязательно узнавал, какое место в нем наиболее популярно у жителей, после чего во время представления обязательно вставлял это название в свою программу. Это упоминание вызывало у публики искреннее удивление и смех.

Рассказывает Ю. Никулин: «У каждого коверного я всегда отмечал лучшую, на мой взгляд, репризу. У Карандаша вершиной его актерского мастерства была реприза, которую он показывал, участвуя в номере канатоходцев.

В середине номера он вылезал по веревочной лестнице под купол цирка на мостик. Один из канатоходцев предлагал Карандашу пройти по канату. Карандаш, держась руками за спину артиста, осторожно шел. Пройдя половину каната, он на секунду отвлекался, чесал ногу, отпускал руки. Артист с шестом-балансом продолжал идти вперед, и Карандаш, оставшись один, тут же садился верхом на канат.

Маленький человечек, брошенный на произвол судьбы, скорчившись, держась крепко за канат руками и ногами, испуганно озирался, смотрел вниз и начинал истошно кричать. Это вызывало хохот. Хохот и жалость одновременно. Публика смеялась потому, что верила: Карандаш, их любимый артист, будет спасен. Он как-нибудь выпутается из этого положения. Карандаш постепенно успокаивался. Смотрел вниз на сетку. Расстояние от каната до сетки метров десять. Как бы прикидывая, Карандаш сначала бросал вниз шляпу, по-

том вынимал рулетку, измерял расстояние и, наконец, хитро посмотрев на публику, вытаскивал из кармана свернутый моток веревки.

По логике один конец веревки полагалось бы привязать к канату и только тогда спускаться, но наивный Карандаш просто перекидывал веревку через канат. Два конца веревки спускались вниз. Один почти доходил до сетки, а другой – короткий – болтался. Ликующий Карандаш, обхватив руками оба конца веревки, медленно начинал спускаться. А публика с замиранием сердца ждала, что же будет, когда закончится короткий кусок веревки и артист упадет вниз. Кусок кончался – веревка в долю секунды соскальзывала с каната, и Карандаш с большой высоты летел... в сетку. В этот момент в зале раздавалось нервное «ах».

Карандаш к моменту «прихода» в сетку ловко срывал с головы свой темный парик, незаметно прятал его в карман, и публика видела клоуна с поседевшими от страха волосами (под темный парик Карандаш надевал второй – седой), испуганно бегавшего по сетке. Он соскакивал с криком с сетки на ковер и убегал за кулисы. Эта чисто карандашевская реприза заканчивалась, что называется, под стон зрителей...»

А вот как описывает еще одну знаменитую клоунаду Карандаша – «Случай в парке» – другой выдающийся клоун – Олег Попов:

«На арене – скамеечка, деревце и скульптура Венеры Милосской в полный рост. Сторож (а сторожа в паре с Каран-

дашом играл я) метет дорожку, парк еще закрыт. И тут появляется Карандаш: в руках у него тазик, через плечо – полотенце. Очень типичная для 40-х годов прошлого века картинка: человек, идущий из бани.

Поскольку парк еще закрыт, сторож пытается прогнать непрошеного посетителя, разумеется, безуспешно. Карандаш нечаянно роняет скульптуру, которая разлетается на куски. Удирать поздно! В отчаянии Карандаш, весь перепачканный краской, поспешно взбирается на пьедестал и, выпустив из брюк длинную рубашку, пытается изобразить из себя Венеру... С трудом выйдя из шока, сторож сгоняет нарушителя с пьедестала и гонится за ним с метлой в руках... К этому моменту зал уже почти лежит от смеха...

Лучше Карандаша никого не было. Какой же он был маленький и смешной! Ну просто умора! Карандаш мне очень нравился: я у него многому научился, хотя он немножечко и «принимал»... Но в те времена это как-то так... даже принято было...»

Отметим, что Юрий Никулин и Олег Попов оба пройдут школу Карандаша, став его помощниками фактически один за другим: Никулин в конце 40-х, Попов – в самом начале 50-х. Однако расскажем обо всем по порядку.

Еще за год до войны Румянцев стал брать себе помощников – молодых клоунов. В самом конце 1948 года одними из таких клоунов было суждено стать Юрию Никулину и Илье Полубарову, которых Карандаш взял на свои пятидневные

гастроли в Одессу. Впрочем, Никулин познакомился с ним еще за пару лет до этого, когда Карандаш приехал к ним в цирковое училище. Ю. Никулин оставил об этом следующие воспоминания:

«...Маленький, подвижный, в хорошо сшитом модном костюме, волосы чуть тронуты сединой – таким я увидел Карандаша в первый раз. Его серо-голубые глаза чуть прищурены. Волосы расчесаны на аккуратный пробор. Движения мягкие. Он выглядел моложе своих лет.

Спустя некоторое время он побывал у нас на занятиях в студии, прочел лекцию «О смешном в цирке». Карандаш говорил высоким голосом, но совершенно не таким, как на манеже. Внимательно смотрел этюды, которые мы показывали.

Через несколько дней в перерыве между занятиями он подошел ко мне в коридоре и спросил:

– Как ваша фамилия?

– Никулин.

– А вы ко мне, Никулин, заходите в гардеробную. Я вам многое расскажу. Вас этому не научат в вашей разговорной конторе.

Через несколько дней, поборов стеснительность, я с волнением постучался и вошел в его гардеробную.

Это была небольшая продолговатая комната с одним окном, выходящим на цирковой двор. С правой стороны стоял трельяж. Огромное в деревянной раме зеркало. На столе перед зеркалом деревянная болванка для парика. Рядом

стопочка лигнина – специальной мягкой бумаги для снятия грима. Тут же большая коробка с гримом и около десятка всяких флакончиков. По стенам комнаты развешаны фотографии. Все под стеклом, аккуратно окантованные. На одной из них Карандаш в маске гитлеровца стоит у бочки на колесиках. (Бочка изображает фашистский танк.) На другой – Карандаш снят со своей любимой собачкой Пушком, на третьей он стоит в белом парусиновом костюме, с клоунским громадным портфелем.

На вешалке – несколько костюмов. Отдельно висят два пиджака: трюковой, из-под которого в нужный момент может пойти дым, и зеленый, в который вмонтированы маленькие электрические лампочки. Под Новый год в зеленом пиджаке Карандаш появился на публике. Из зрительного зала лампочки не видны. Карандаш выходил на манеж, и Буше его спрашивал:

– Карандаш, а почему ты без елки?

– А зачем мне елка? – чуть капризно и удивленно отвечал он, а сам нажимал на выключатель, спрятанный в кармане, и по всему пиджаку загорались лампочки. Они мигали, и Карандаш, будто маленькая зеленая елочка, под смех и аплодисменты зала уходил с манежа...

Вдоль стены стояли два добротных черных кофра с блестящими медными замками. Кофр – большой сундук, окованный железом, с отдельными секциями для обуви, одежды, которая может храниться в нем прямо на вешалках. На

кофрах сидели две черные лохматые собаки. Они залаяли, когда я вошел.

Но самое главное – хозяин комнаты. В синем комбинезоне, со стамеской в руках, он стоял посередине комнаты. Трудно было поверить, что передо мной знаменитый артист.

Полчаса, почти не делая пауз, он говорил. Большую часть того, что говорил Карандаш, я не понимал. Речь его была сумбурной, да и я волновался и отвлекался. (То меня отвлекал лай собак, то я засматривался на сундуки, гадая, что же в них спрятано, то рассматривал узоры на занавеске, которая разделяла комнату пополам.) Но основной смысл речей Карандаша понял: он не согласен с тем, как нас учат и чему учат.

– Больше носом в опилки!

Эта фраза звучала рефреном. Он повторял ее раз десять. Гардеробная Карандаша!

Впервые войдя в эту комнату, я радовался тому, что Карандаш меня пригласил к себе.

Михаил Николаевич работал тогда в Москве весь сезон, трижды менял свой репертуар. Десятки раз мы смотрели его замечательные номера: «Сценку в парке», клоунаду «Лейка», занятную интермедию с ослом и массу реприз...»

Итак, в конце 1948 года Карандаш пригласил Никулина и его однокурсника Полубарова на свои гастроли в Одессу в качестве помощников. И снова заглянем в мемуары Ю. Никулина:

«Карандаш взял нас с собой в Одессу для того, чтобы мы участвовали в его клоунадах «Автокомбинат», «Сценка в парке», «Лейка» и «Сценка на лошади».

Почему выбор Карандаш остановил на нас? Думаю, что большое значение сыграла наша внешность.

Карандаш всегда точно подбирал себе партнеров. Он правильно считал, что цирк – в первую очередь зрелище. Внешность клоунов играет огромную роль. Если один клоун высокий, другой должен быть маленьким. Один веселый, второй грустный, один – толстый, другой – худой...

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.