

Ю. А. ДМИТРИЕВ    ЗНАМЕНИТЫЕ КЛОУНЫ

Ю. А. ДМИТРИЕВ

**ЗНАМЕНИТЫЕ**

**КЛОУНЫ**



1 р.

**Виталий Лазаренко**  
**Владимир Дуров**  
**Карандаш**  
**Акрам Юсупов**  
**Олег Попов**  
**Юрий Никулин и Михаил Шуйгин**  
**Леонид Енгибаров**











**Ю. А. Дмитриев**

# **ЗНАМЕННЫЕ КАЮНЫ**

---



**Виталий Азаренко**

**Владимир Дуров**

**Карангаш**

**Акрам Юсупов**

**Слез Попов**

**Юрий Никулин и Михаил Шуйгин**

**Асениз Енгибаров**

**Ю. А. ДМИТРИЕВ**

# **ЗНАМЕНИТЫЕ**



**КНЕР  
"МНЕСТЕСТВО"  
1989**

ББК 85.35  
Д53

Эта книга посвящена артистам, без которых не обходится ни одно цирковое представление,— клоунам. Она включает очерки о всемирно известных советских клоунах: Виталии Лазаренко, Владимире Дурове, Карандаше, Акраме Юсупове, Олеге Попове, Юрии Никулине и Михаиле Шуйдине, Леониде Енгибарове. Автор рассказывает о жизни и творчестве этих выдающихся мастеров цирка, которые всегда были клоунами-публицистами, выразителями передовых идей своего времени.

Редактор  
*Л. Д. ГОГОЛЕВ*

Рецензенты  
*Б. Ф. Кордиани,  
В. Л. Предаевич*

Д  $\frac{4909000000-072}{M207(04)-89}$  47—89

ISBN 5—7715—0205—7

© Издательство «Мистецтво», 1989

**От автора**

**1**

**Виталий Азаренко**

**2**

**Владимир Дуров**

**3**

**Карангаш**

**4**

**Акрам Юсупов**

**5**

**Олег Попов**

**6**

**Юрий Никулин и Михаил Шуйгин**

**7**

**Асониш Енгибаров**

•

**И в заключение...**

•

**Виталий Лазаренко**







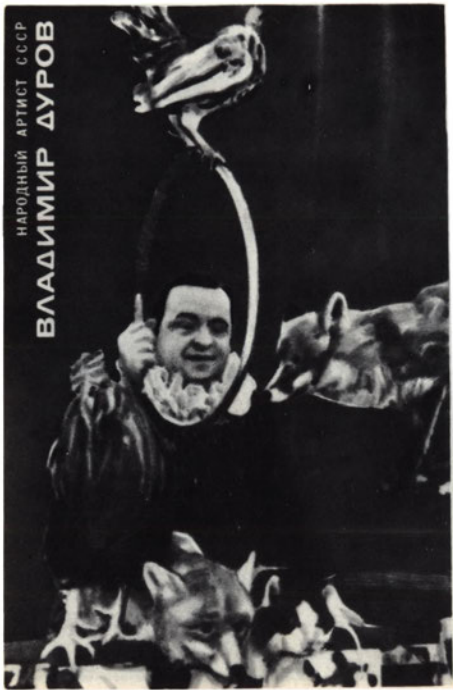
**Владимир Дуров**





НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР

ВЛАДИМИР ДУРОВ



**ЦИРК**

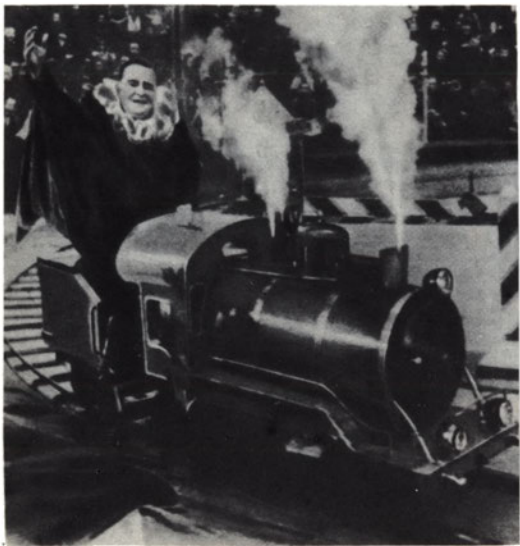


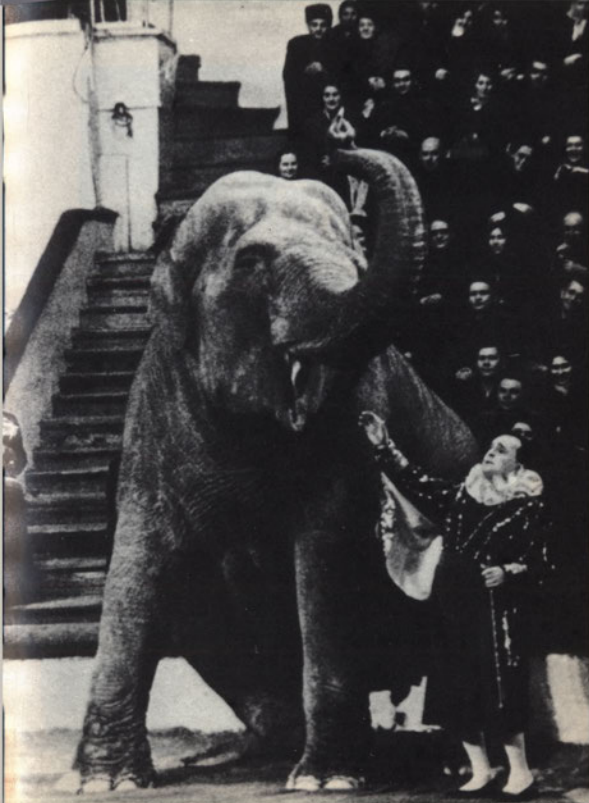
Народный артист СССР  
**Владимир**

**Дуров**







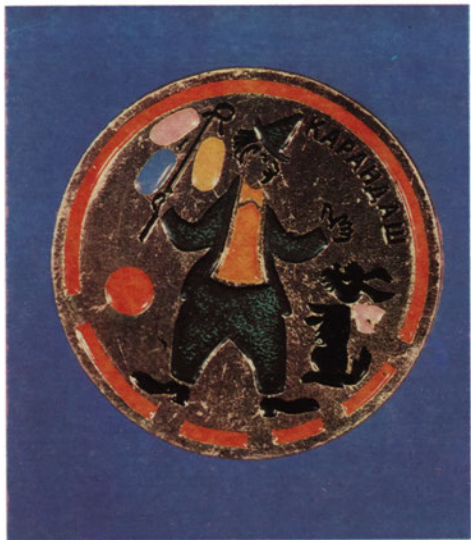








# Карангаш















**Акрам Юсупов**



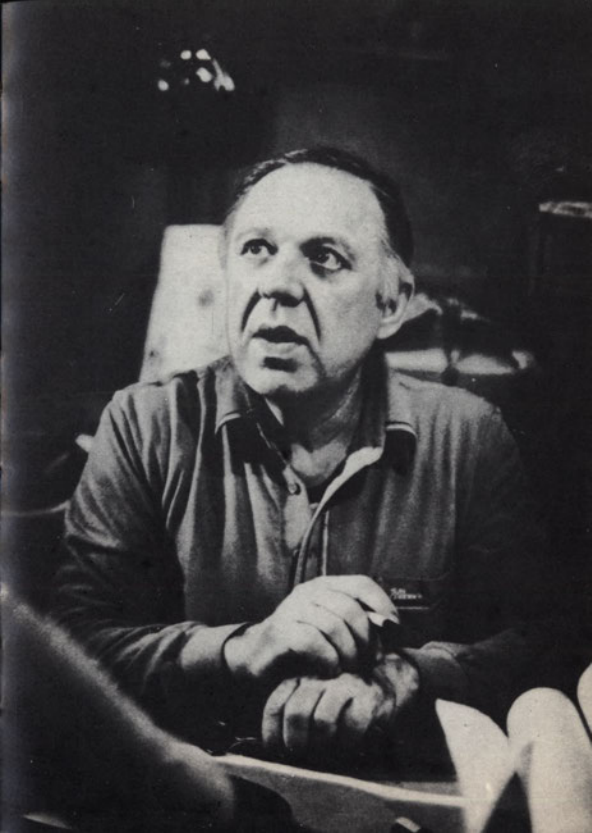






**Олег Попов**







В.В. КОЗЛОВ















**Юрий Никулин и Михаил Шуйгин**

















ЮРИЙ НАЙДУЛИН • МИХАИЛ ШУЙДИН

ЦДРК







**Асониқ Енгибаров**









## ОТ АВТОРА

Эта книга посвящена клоунам, без которых не обходится ни одно цирковое представление. Их называют по-разному: и смехотворцами, и философами арены. Думается, совершенно справедливы оба определения.

Клоунада, как и всякое настоящее искусство, имеет подлинный успех, когда она наполняется интересными мыслями и гуманными идеями. У клоунов могут быть громадные ботинки, и красные носы, и рыжие парики с поднимающимися волосами. Клоуны могут пользоваться любыми средствами цирковой выразительности: акробатикой, жонглированием, музыкой, дрессированными животными, эксцентрикой, гротеском, буффонадой. Но если клоун, даже талантливый, будет растрачивать свое дарование на пустяки, настоящее признание зрителей к нему никогда не придет.

А. В. Луначарский считал, что «в цирке нет ничего лучше клоунады. Даже так, как она есть, она представляет собой одну из вершин комического... Яркие, пестрые, шумные, обладающие ловкостью обезьян, курьезно играющие чуть ли не на всех инструментах, окруженные послушными животными, сыплющие шутки клоуны — шуты его величества народа — прекрасное эстетическое явление.

Но мы требуем от клоуна большего. В обновленном цирке клоун должен иметь высокий в комизме репертуар... Клоун смеет быть публицистом. Его великий прародитель Аристофан. И сатира клоуна — народного шута — должна быть правдива, остра и глубоко демократична».

Истоки клоунады следует искать в далеком прошлом в выступлениях артистов из народа: скоморохов в России, жонглеров во Франции, масхарабозов в Средней Азии и др.

На русских ярмарках и базарах издавна торговцы прибегали к некоторой театрализации. Так, например, торговцы клюквой, предлагая свой товар, приговаривали:

Приходила клюква издалека  
Просить у люда пятака,  
А вы, ребяташки, поплакивайте,  
У матушки грошиков поспрашивайте.

А продавцы сбитня выкрикивали:

С нашего сбитня голова не болит,  
Уму-разуму не вредит.  
Тетушки Варвары —  
Широкие карманы!  
Марья Ивановны —  
Городские барыни!  
Извольте кушать,  
А другие глядеть, да слушать!

Балагуры, острословы, своеобразные артисты в первой половине XIX века нередко оказывались на подмостках балаганов, зазывали на его представления, а отсюда — всего несколько шагов до цирковой арены.

Зазывал зачастую называли паяцами. Это были веселые, разбитные, не лезущие в карман за словом люди, выходцы по большей части из отставных солдат, мелких торговцев, мещан и других бывалых жителей городов. Они, бесспорно, наследовали традицию скоморохов. Выступали эти артисты летом в домотканых кафтанах и лаптях, а зимой — в полушубках и валенках. Костюм обшивался цветной тесьмой, а к плечам и шапке прикреплялись цветные ленточки. И что существенно: расхваливая программу своего театра или цирка, беседуя

с его хозяином, такие зазывалы вставляли в свою речь те или другие, иногда весьма острые, сатирические каламбуры, относящиеся к власти имущим. Полиция нередко арестовывала зазывал и сажала их в «холодную», чтобы там на досуге они подумали, о чем говорить не следовало.

В. Г. Белинский писал о подобных артистах: «Не случилось ли вам когда-нибудь приглядываться к шуткам паяцев, прислушиваться к их остроумным шуткам? Мне случалось, потому что я люблю посмотреть на наш добрый народ в его веселые минуты, чтобы получить какие-нибудь данные насчет его эстетического направления... Посмотрите: вот паяц на своей сцене, то есть на подмостках балагана; внизу перед балаганом тьма эстетического народа, ищущего своего изящного, своего искусства; остроты буффона сыплются, как искры от огня; все смеются добродушным смехом».

В царской России, где процветали полицейский произвол, чиновничий бюрократизм и взяточничество, в передовых кругах общества естественно зрело желание говорить правду о существующих порядках. Это, вопреки всем препонам, исходящим от цензуры, находило отражение и в литературе, и в театре, и в цирке, особенно в период общественного подъема, связанного с революцией 1905 года.

Громадным успехом пользовались А. Л. Дуров (1864—1916) и В. Л. Дуров (1863—1934). Сыновья чиновника, они рано лишились отца и воспитывались у опекуна, учились в военной гимназии, но увлеклись цирком и решили ему посвятить жизнь. Прошли трудный путь: начав как балаганные артисты, они в конце прошлого века выдвинулись в цирковые премьеры. Королем шутов, но не шутком королей называли Анатолия Дурова, и в этих словах заключалась правда. Он выходил на арену в великолепном костюме «белого» клоуна, с накидкой, напоминающей гусарский ментик. Красивое

п выразительное лицо артист почти не гримировал. Потрясая поднятыми вверх и согнутыми в локтях руками, клоун, приветствуемый публикой, обходил круг арены и, остановившись неподалеку от артистического выхода, произносил какой-либо монолог.

Вот один пример:

В далекую старинушку,  
В домах бояр причудливых,  
Шуты и дураки  
Носили колпаки.  
А в нынешнее время  
Мы видим в высшем обществе  
Шутов и дураков  
Без всяких колпаков.

Далее артист приступал к основному номеру, широко используя при этом для своего рода сатирических аллегорий дрессированных животных. Дуров выступал против полицейского произвола, цензурных тягот, реакционной политики правительства. Он насмехался над губернаторами, руководителями черносотенных организаций.

Многие дуровские сатирические каламбуры становились предметом широкой гласности, передавались из уст в уста. Человек умный, раздумывающий о миссии клоуна, Анатолий Дуров создал лекцию «О смехе и жрецах смеха», с которой выступал в Москве в переполненной Большой аудитории Политехнического музея. В ней он делал попытку дать теоретическое обоснование комическому вообще и клоунаде в частности.

Его брат Владимир строил свои выступления по той же схеме. И он широко использовал сатирические шутки, прибегая при этом к помощи дрессированных животных. Но все-таки между братьями существовала значительная разница. Анатолий Дуров представлял перед публикой в виде веселого балагура, который, не

задумываясь, как говорится, резал правду-матку. Что же касается Владимира Дурова, то в нем больше было от мудреца, рассуждающего о тех или других жизненных проблемах. К тому же он уделял гораздо большее внимание, чем брат, дрессировке животных. В его обширном зверинце имелись редкие и дорогие животные, в том числе слон, морские львы, проделывающие сложные трюки.

Яркими и своеобразными клоунами, активно прибегающими к сатире, были Бим-Бом. Организатор этого дуэта Иван Радунский начал трудовую деятельность как золотых дел мастер, но увлекся цирком, научился играть на самодельных «инструментах»: дровах, бутылках, колокольчиках. И устроился в качестве музыкального эксцентрика в маленький передвижной цирк. Затем он выступал в паре с бывшим продавцом шляпного магазина — музыкантом-любителем Феликсом Кортези.

Позже партнером Радунского стал Мечислав Станевский, до этого выступавший под псевдонимом Гамбета как клоун, заполнявший паузы между номерами. Новый дуэт включил в программу игру на музыкальных инструментах, в том числе эксцентрических, словесные диалоги и пение куплетов и частушек под собственный аккомпанемент. Причем и диалоги, и куплеты часто носили остросатирический характер. Вот тому пример — куплеты, распеваемые после кровавого подавления революции 1905 года:

За границей, коль признают  
И свободу, и печать,  
То назад не отбирают...  
А у нас берут назад.

За границей силу пушек  
Изучают круглый год  
И в своих там не стреляют...  
А у нас наоборот.

И другие клоуны, выступавшие в русских цирках, нередко прибегали к сатирическим вещам. И это, как правило, приносило им большой успех у публики, хотя нередко приводило к конфликтам со властью предрешающими.

Сейчас мы переходим к рассказу о выдающихся мастерах комического, выступавших на аренах советских цирков. Конечно, талантливых клоунов было гораздо больше, чем очерков в этой книге. Это Николай Антонов и Василий Бартенев, Юрий Дуров, Хасан Мусин, Алексей Сергеев (Серго), Дмитрий Альперов, Михаил Калядин (Мишель), Альфонс Лутц (Коко), братья Александр, Михаил и Роман Ширман, Казимир Плучис (Ролан), Максим Федоров (Макс), Георгий Энгель, Савелий Крейн, Александр Бугров, Сергей Ротмистров, братья Лаврентий, Николай и Петр Лавровы, Георгий Стуколкин, братья Леонард и Константин Ферони (Танти), братья Дмитрий и Петр Грудзинские (Кольпети), Георгий Карантонис, Борис Вяткин, Юрий Котов и еще многие, многие другие. Но за недостатком места в этой книге будут очерки только о тех артистах-клоунах, которые, по мнению автора, сказали в истории цирка свое принципиально новое слово.

Ю. А. Дмитриев  
ЗНАМЕННЫЕ  
КАВУНЫ

1

Виталий Аазаренко





Виталий Ефимович Лазаренко в истории советского, да и мирового цирка — артист единственный в своем роде. Ему пытались подражать: шили такие же, как у него, костюмы, делали такой же грим, как и он, исполняли сальто-мортале через препятствия. Но ни один из подражателей не имел такого успеха. Даже его собственный сын Виталий Лазаренко-младший — человек безусловно одаренный, которого отец сам готовил к цирковой деятельности, все-таки светил отраженным светом.

Сила В. Е. Лазаренко заключалась прежде всего в том, что он был клоуном-трибуном, клоуном-публицистом, клоуном-сатириком, прекрасно почувствовавшим время, в котором жил.

Но прежде чем повести разговор о периоде, в котором мастерство артиста достигло своего наивысшего расцвета, расскажем его биографию с самого начала.

В. Е. Лазаренко родился 9 мая 1890 года в шахтерском поселке Александровске-Грушевском (теперь город Шахты). Отец его работал на руднике Параминовых и Слатина. Был сначала коногоном, затем тягальщиком, забойщиком и, наконец, нарядчиком. Эта должность считалась значительной. Хозяева рудника даже предоставили семье Лазаренко квартиру, обещали в недалеком будущем сделать главу семьи штейгером. Что касается матери, то она, кроме того что занималась домашним хозяйством, еще обшивала местных модниц. У нее была ножная швейная машина фирмы «Зингер» — верное доказательство семейного достатка.

Здесь следует рассказать об обстоятельстве, отличающем семью Лазаренко от других шахтерских семей: братья матери Петр и Венямин Калинины являлись владельцами паровой двухэтажной карусели, по тогдашним временам — чуда техники, и балагана. Можно пред-

положить, что и мать Лазаренко в молодости была связана с артистическим поприщем. Балаганное предприятие, как правило, являлось семейным. Приглашение посторонних артистов, выплата им жалования оказывались делом накладным. В таком случае трудно, а то и вовсе невозможно было сводить концы с концами.

Калинины переезжали с ярмарки на ярмарку, с базара на базар. А когда они оказывались неподалеку от Александровска-Грушевского, то заезжали к сестре на пироги. И тогда приглашали племянника покататься на карусели и посмотреть представления «театра». (Балаганные артисты всегда называли свое предприятие театром.)

Перед началом очередного представления все артисты выходили на *раус*, то есть на балкон, выстроенный перед балаганом (от немецкого *hegaus*, то есть снару́жи), чтобы пригласить зрителей.

Чем артистов на раусе бывало больше, тем представление могло оказаться разнообразнее, а это значит привлекательнее для публики. И Калинины одевали в артистический костюм племянника и выпускали его на раус. До конца жизни Лазаренко сохранял некоторую хрипоту: ведь приходилось стоять на раусе и кричать, приглашая публику, и в осеннюю непогоду, и в зимнюю стужу.

Главным действующим лицом на раусе был зазывала, или, как его почтительно называли, *рекомендор*. Он кричал, обращаясь к толпе:

Пожалуйте к нам в театр, господа!  
Остальное — ерунда!  
Пять копеек за вход — небольшой расход.  
Кто на наше представление не пойдет —  
В рай не попадет!  
Будет сковородку лизать,  
Тещу в зад целовать!

Берите билеты,  
Гоните в кассу монеты!

Или еще что-нибудь подобное.

Но случилось, что рекомандор задевал то взяточников-полицейских, то обдирал-купцов, то господина помещика или фабриканта, платящих за непосильный труд нищенскую плату. И такие шутки имели у народа, толпящегося возле балагана, особенный успех.

Что касается Вениамина Калинина, то он был гармонист, все представление шло под его аккомпанемент. Петр Калинин жонглировал: зимой — картошкой, летом — яблоками. Жена Петра показывала удава, обвинявшегося вокруг ее тела. Имелись в программе и другие номера, которые Лазаренко запомнил: сестры Наркевич исполняли характерные танцы, а некий факир (может быть, в этой роли также выступал один из братьев Калининных?) ложился на стекло от разбитых бутылок, проводил по телу зажженным факелом и, к полному удивлению публики, ел резиновые калоши...

Конечно, то, что видел Лазаренко, было искусством далеко не самого высокого сорта, но все-таки определенное понятие о цирке он получал. А дело увлекало тем более, что сами Калинины относились к своему трудному ремеслу с полным уважением и искренно гордились своей профессией.

Но вот у Лазаренко погиб в шахте отец. Мать, подавшись горю, стала часто прикладываться к рюмке, пришлось продать швейную машину. И школу, после годичного в ней пребывания, Лазаренко оставил, хотя учился хорошо. Больше туда он не возвращался, остальные знания приобрел путем самообразования.

В марте вместе с матерью перебрались в Ростов-на-Дону. Здесь мать тушила картошку, которую сын на базаре продавал. Но запои учащались, мать опускалась все ниже. В минуты просветления она думала о судьбе

сына, и, может быть, ей братья посоветовали обратиться к директору цирка Максиму Ивановичу Котликову, чтобы тот взял ее восьмилетнего Виталия в качестве ученика.

Договор был самый простой: Виталий Лазаренко поступал на восемь лет в учение в Итальянский цирк братьев Котликовых. Его кормили, одевали, обували, но не платили ни копейки, даже если он участвовал в нескольких номерах. Через восемь лет учение заканчивалось, и тогда молодой человек мог рассчитывать на жалование в этом или другом цирке.

Участь четырех учеников в цирке Котликовых была нелегкой: ежедневные изнурительные репетиции, уборка манежа, содержание в чистоте керосиновых ламп-молний, которые освещали манеж во время представления, участие в установке шапито, уход за лошадьми, работа в качестве униформистов. И все это помимо выступлений в номерах, количество которых с каждым годом увеличивалось. Кроме того, ученики обязаны были помогать семье директора в домашних делах: ходить на базар, чистить картошку, ухаживать за детьми...

Но в этом цирке всем было трудно. Итальянским цирк назывался потому, что сами Котликовы прошли подобную же выучку у итальянца, кочевавшего с труппой по просторам России. А вообще-то цирк Котликовых был маленьким, артисты его называли столбиком, потому что мачта, на которой натягивали шапито, устанавливалась посередине арены. А вокруг нее шли четыре ряда скамей и стоячая галерея.

Старались попадать в город во время ярмарок и тогда давали по несколько представлений в день. Переезжали из города в город обычно на конных повозках, причем мужчины, чтобы лошадей не утомлять, большую часть дороги шли пешком. Если же ехали поездом, то в товарных вагонах, вместе с имуществом и лошадьми. Зимой давали представления в амбарах и сараях, оборудуя

в них манеж и поднимающиеся амфитеатром места для зрителей. Чтобы не замерзать, в гардеробных ставили лампы и оклеивали стены старыми афишами, а на арене зачастую бывало так же холодно, как на улице. До конца жизни Лазаренко помнил, как примерзали его руки к железной трапеции. А когда он упал с нее, то первой мыслью было, несмотря на боль: «Ну, вот, теперь нескоро надо за трапецию браться, а там придет и весна».

М. И. Котликов руководил административной и финансовой деятельностью цирка; кроме того, он выступал как дрессировщик лошадей и руководитель хора. Выступлением хора представление заканчивалось. В хоре участвовали все артисты труппы, хотя бы в ролях статистов, и три-четыре специально приглашенных певца. Пели русские и украинские песни, иногда — входящие тогда в моду романсы. Танцевали, разыгрывали старинную народную драму «Лодка», рассказывающую о вольных людях, выступающих против помещиков. Спевки проводили ежедневно.

Другой Котликов — Лука Иванович (в цирке его звали Лукашенко) участвовал в нескольких номерах и, кроме того, занимался обучением молодых артистов. Что касается собственных выступлений, то особенно ему удавались сцены на лошади, когда, стоя на бегущем коне, он мгновенно менял костюмы, превращаясь в тот или другой исторический персонаж. При этом особенно отмечали его мимику. Исполнял Лукашенко еще номер *парфорс езды*: в то время, когда лошадь брала препятствия, стоящий на ней наездник также прыгал.

Лукашенко, по-видимому, был превосходным учителем — знающим и терпеливым. С Лазаренко он специально проходил сальто-мортале через препятствия. Учил его делать прыжки с жесткой деревянной подушки. Говорил, что только при этом можно развить ноги, что пружинный трамплин — не больше чем прихоть богатых артистов, что арабы прыгают, используя для оттал-

кивания камни, и поэтому они великолепные прыгуны. Лучшие цирки мира гонятся за арабскими труппами. Лазаренко следовал советам учителя, и вскоре никто не мог превзойти его в прыжках.

Дети Котликовых Дарья, Григорий, Андрей (по афише Дункан, Григорас, Андро) выступали в разных жанрах. Но были у них и любимые номера. Дункан отличалась как гротеск-наездница: стоя на установленном на спину бегущей лошади столообразном седле (*панно*), она принимала изящные позы и совершала рискованные прыжки через левты. Андро был клоуном, а Григорас — акробатом. Но кроме того, Григорас выступал как гимнаст на *допельтрапедии*, то есть на длинной трапедии, разделенной пополам веревкой. На таком аппарате работали двое. Исполнял он и номер с *першем* (длинной жердью).

Племянница Котликовых Мария (по афише Янова) показывала атлетический номер. Жена Андро — Каролина исполняла вместе с мужем номер музыкальной эксцентрики; в союзе с Григорасом они демонстрировали номер эквилибристики на проволоке, а при необходимости — и гротеск на лошади. Муж Марии — Адольф Лукьянов надевал на шею веревочную петлю, так, чтобы петля упиралась в подбородок, спрыгивал с трапедии и зависал в воздухе, немного не доставая ногами до манежа. Номер так и назывался — «Живой висельник».

Кроме того, в цирке пользовался успехом так называемый *большой батут*: разбежавшись с деревянной горки, артисты в конце ее отталкивались от эластичного бруска и производили в воздухе сложные эволюции.

Так что учиться в цирке Котликовых было чему и было у кого.

Конечно, случались и лхие времена, когда по тем или иным причинам сборов не было. Тогда кто-то из взрослых артистов брал на спину шарманку и в сопровождении молодежи шел по дворам. Но цирка не бро-

сали — и не только потому, что не было другой профессии, но и потому, что очень любили свое дело. И эту любовь прививали Лазаренко.

Первым номером, с которым начал выступать Лазаренко, была гимнастика на *мире*, то есть на трапеции, сделанной в виде музыкального инструмента. На афише значилось: «Виталиас — дитя цирка». Конечно, трюки были примитивными, но трапецию повесили высоко и ни *лонжи* (канат для страховки), ни сетки не полагалось. Так что зрители волновались за девятилетнего артиста и провожали его аплодисментами. Второй подготовленный номер оказался сложнее. Он назывался «Китайский стол» и исполнялся вместе с Григорасом. (В афише стояло: «братья де Пари»). Крышка стола была отполирована и давала возможность для скольжения. Акробаты подбивали друг друга, и подбитый, взлетев в воздух, падал, казалось, на спину. Но на самом деле он приземлялся на согнутые локти, то есть, выражаясь по-цирковому, делал *каскад*.

А далее следовали номера один за другим. Пожалуй, легче назвать жанр, в котором Лазаренко не выступал, чем тот, в котором он не пробовал своих сил. А когда он оказывался свободен, то бежал к оркестру. Это была семья Толковых — отец и восемь сыновей — оркестр и одновременно музыкальное училище. Лазаренко с ними познавал основы музыкальной грамоты, и к тому же в оркестре он играл на барабанах.

Но чем дальше, тем больше его привлекала клоунада. В цирке Котликовых он начал выступать и в этом жанре: показывал смешные падения, выкрикивал разные шутки.

Восемь лет прошло — период ученичества закончился. Лазаренко начал выступать как гимнаст на турнике, бамбуке и *кор де пареле*. Он научился ходить, а потом и танцевать на высочайших ходулях. Лазаренко замечательно совершал акробатические прыжки. Когда прохо-

дило так называемое *шари-вари*, то есть соревнование прыгунов, Лазаренко всегда отличался. Он танцевал, выступал как наездник, а главное — занял устойчивое положение как соло-клоун, заполнял паузы между номерами.

Котликовы платили теперь ему жалованье — двадцать пять рублей в месяц, так что можно было вполне прилично, хотя, конечно, без особенного шика, себя содержать. Но у Котликовых Лазаренко долго не задержался. Он понимал, что ничего нового здесь уже не узнает, что учиться здесь больше нечему. А ему хотелось совершенствоваться, совершать открытия, наблюдать за лучшими цирковыми артистами.

В 1905 году Лазаренко перешел в большой цирк Великанистова. Первый город, в котором началась его работа в этом цирке, был Елисаветград (теперь Кировоград).

Обычно цирковые артисты замыкались в кругу арены. Их почти нельзя было увидеть в театрах, на художественных выставках, в концертных залах. В этом отношении Лазаренко составлял исключение. Он посещал поэтические вечера, внимательно присматривался к эстрадным куплетистам, прежде всего к тем, кто обращался к злобе дня, сатире. А среди них имелись первоклассные мастера.

Вскоре Лазаренко перешел в еще более крупный цирк М. А. Первиля. Директор цирка, в прошлом часовых дел мастер, увлекся цирковым искусством, поступил в цирк на должность кассира и со временем добился положения директора довольно крупного провинциального предприятия.

В этом цирке Лазаренко увидел Анатолия Дурова, на долгие годы ставшего его кумиром. Огромный артистизм, великолепная дикция, поразительное умение владеть залом, а главное — остроумный, остросатирический репертуар, шутки, бьющие власть имущих не в бровь,



а в глаз,— все это заставило Лазаренко о многом задуматься.

Нужно сказать, что в это время он все чаще начал использовать словесные шутки, выражаясь по-цирковому, *репризы*, однако большинство из них не поднималось выше простого смехачества. Так, Лазаренко ложился на манеж, а когда *шпехштаммейстер* (лицо, разговаривающее с клоунами) просил его встать, говоря, что его могут затоптать лошади, Лазаренко отвечал:

— Ах, лучше быть у лошади под копытом, чем у жены под башмаком!

Он спрашивал:

— Чем отличаются невесты в восемнадцать, двадцать и в тридцать лет?

И сам отвечал:

— В восемнадцать они спрашивают: «Каков он собой?» В двадцать: «Кто он такой?» А в тридцать: «Где он? Где он?»

Кроме того, Лазаренко исполнял пантомимические вещи, например, показывал, как проводят схватки по французской (классической) борьбе, исполняя роли обоих борцов.

Но вот что произошло, когда цирк гастролировал в Юзовке (теперь Донецк). Однажды к Лазаренко после очередного представления пришел молодой рабочий и спросил:

— Неужели вам самому нравятся все эти незамысловатые прибаутки? Особенно теперь, когда в стране поднимается революционная волна?

Сначала Лазаренко растерялся, потом ответил, что у него, к сожалению, нет в репертуаре злободневных вещей.

— Так поищите их,— посоветовал рабочий.

И вскоре Лазаренко исполнил следующую репризу. Он спрашивал:

— В чем разница между часами и казаками?

И сам же отвечал:

— Во время погромов казаки стояли на часах, а после погромов часы оказались на казаках!

За такую дерзость его выслали из города. Но эту репризу Лазаренко оставил в репертуаре, использовал ее в других городах.

Лазаренко пользовался все большим успехом. С ним стали заключать контракты крупные цирки — сначала цирк Злобина, а потом цирк Энрико Труцци, славившийся постановками пантомим. В программе этого цирка было немало выдающихся номеров. Талантливый музыкант Труцци, готовя новую программу, всегда репетировал со скрипкой в руках, стремясь, чтобы все происходящее на арене укладывалось в музыку.

В этом цирке Лазаренко впервые сыграл роль Аркашки-неудачника в скетче того же названия. Аркашка — безработный, доведенный до крайности и решившийся на отчаянный поступок. Он являлся к цирковому антрепренеру и, не будучи артистом, говорил, что готов на все. В этой вещи имелось немало смешного, но много и грустного.

Играя Аркашку, Лазаренко демонстрировал свои широкие цирковые возможности: он выступал в амплуа комика, акробата, гимнаста, атлета, наездника. И при этом показал себя незаурядным драматическим артистом. Наверное, он с благодарностью вспоминал ту школу, которую прошел у Котликовых.

Забегая вперед, скажем, что в последующие годы он много раз ставил обозрение, которое так и называлось: «Цирк братьев Котликовых». Перед его началом Лазаренко-сын читал:

Скрипит под ветром тоненькая стенка,  
Оркестр играет песню двух сердец,  
Паяц у входа — Лазаренко!  
Так начинал когда-то мой отец!

А потом Лазаренко-старший воспроизводил почти всю программу цирка Котликовых, к тому же комментируя ее. Это обозрение имело большой успех.

25 сентября 1911 года Лазаренко начал выступления в только что открытом в Москве, на Большой Садовой улице, цирке братьев И. А. и П. А. Никитиных. Это следует считать бесспорным признанием таланта молодого артиста.

Для открытия руководитель цирка Иоаким Никитин пригласил выдающихся мастеров. В их числе была знаменитая труппа акробатов на лошадях Фредiani. Расскажем только об одном трюке, исполняемом Фредiani. Акробат, стоя спиной к голове бегущей лошади, бросал с рук (по-цирковому — с *фуса*) своего партнера, тот делал сальто-мортале и приходил на плечи к другому акробату, стоящему на спине бегущей сзади лошади.

Выступали клоуны Поль, Альбер и Франсуа Фрателлини, которые вскоре стали премьерами парижского Нового цирка. Огромный успех имели музыкальные клоуны братья Юрий и Владимир Костанди, отличающиеся необыкновенной мягкостью, простотой и в то же время выразительностью при исполнении антре.

Здание цирка Никитиных (теперь оно перестроено, и в нем находится Театр сатиры) несомненно было одним из лучших цирковых сооружений в мире. Традиционные опилки на манеже здесь заменили кокосовым ковром. Манеж мог опускаться, и на его месте возникал бассейн, наполненный водой. Конюшня цирка вмещала до ста лошадей.

Лазаренко пригласили для заполнения пауз между номерами (по цирковой терминологии — *коверным*). Одновременно на эту же роль был приглашен замечательно талантливый артист, поражающий гибкостью своего тела (*клишник*) А. Г. Цхомелидзе (по афише Алекс).

Выступая в этой блистательной программе, Лазарен-

ко имел большой успех, особенно у публики верхних мест. Иоаким Никитин так и называл его: «галерочный клоун». И он дал ему возможность выступить с самостоятельным номером. Правда, номер этот шел вторым в первом отделении — место не слишком почетное, но все равно это служило доказательством признания.

Зрителей поражали прыжки Лазаренко. Он делал *рундат* (то есть боковой переворот через руки), а затем высокое сальто-мортале, и так в три стороны арены (в три *угла*). При исполнении третьего прыжка Лазаренко разгруппировывался и приходил, казалось, на спину, а на самом деле — на локти. Но самый большой успех имели передние сальто-мортале через препятствия: он прыгал через шесть и даже восемь стоящих боками друг к другу лошадей, через две извозничьи пролетки и даже через трех слонов (правда, третьим был слоненок). Этот замечательный прыжок фирма Пате засняла для выпускаемого ею киножурнала.

В 1915 году, когда Лазаренко выступал в петербургском цирке «Модерн», журнал «Сцена и арена» (1915. № 10) писал: «Замечательный успех падает на долю замечательного прыгуна казака Лазаренко, оставившего далеко позади себя другую знаменитость — г. Жакомино». Итальянец Жакомино пользовался тогда в Петербурге огромным успехом, прежде всего именно как прыгун.

Работая в Москве, Лазаренко всячески стремился пополнить образование. Вдвоем с клоуном Юрием Костанди он постоянно посещал лавки букинистов. Лазаренко дружил еще с одним клоуном — Иваном Радунским, из знаменитого дуэта Бим-Бом. Это был человек умный, начитанный. Вместе они бывали в кафе «Яни» на Тверской (теперь ул. Горького), где собирались писатели, художники, музыканты, артисты драматических театров. Внимательно прислушивались к не утихающим там спорам. Лазаренко серьезно заинтересовала история

Древней Греции, и он стал читать книги по этому вопросу.

Вместе с тем Лазаренко постоянно заботился о расширении своих актерских возможностей. Когда в фойе цирка под руководством Т. А. Красильниковой начали проводиться занятия по танцу, он стал одним из самых усердных учеников, стремился добиться наибольшей пластической выразительности.

Все чаще на манеже Лазаренко использовал политические репризы. Когда за ним гналась лошадь, Лазаренко требовал: «Уберите от меня этого Пуришкевича!», имея в виду крайне правого депутата Государственной думы, одного из руководителей мракобесного «Союза русского народа».

Несколько сезонов проработал Лазаренко у Никитиных в Московском цирке, выступал в их цирках в Саратове и Нижнем Новгороде. Затем, уйдя от них, гастролировал в Петербурге, в цирке «Модерн». Потом работал в цирке Рудольфа Труцци, который знатоки называли цирковой академией.

Лазаренко любил фотографироваться. И на снимках мы видим почти мальчика, одетого так, чтобы казаться почуднее. Но, обращаясь к более поздним фотографиям, мы понимаем: он искал собственный образ, характер героя, которого хотел представить на арене.

В цирке Никитиных Лазаренко выступал в черном поношенном сюртуке, явно с чужого плеча, в брюках гармошкой и помятом цилиндре. Если говорить о сути изображаемого персонажа, то это был философствующий босяк, относящийся к происходящему в жизни иронически и даже цинично. Но энергия была в нем через край, и именно она толкала его на те или другие эксцентрические поступки.

Конечно, многие репризы Лазаренко тех лет носили откровенно смехаческий характер и отнюдь не были рассчитаны на утонченные вкусы.

- Почему Адам в раю откусил яблоко?
- Потому что у него не было ножа.
- Почему ты без папирос?
- Потому что я без папи рос.

Но вместе с тем встречались в репертуаре артиста вещи, звучащие сатирически. В одной из программ цирка Никитиных выступал некий Мак Нортон, глотавший рыб и лягушек и возвращавший их живыми обратно. И, комментируя этот далеко не эстетичный номер, Лазаренко замечал:

— Далеко Мак Нортону до наших военных интендантов: они целиком солдатские шинели глотают и никогда их не возвращают обратно!

Надев на голову треух, Лазаренко помещался в задних рядах амфитеатра.

— Стецько! — обращался к нему шпрыхсталмейстер. — Свобода вышла!

— Чаво?

— Я говорю, свобода вышла!

— Вот то-то, что вышла. Вся вышла, ничего не осталось!

На вопрос: «Почему Дума называется Думой?» Лазаренко отвечал:

— Потому что ее единственное назначение думать, свершить же ей ничего не дано.

Показывал Лазаренко таких мракобесов и агантюристов, как Распутин и иеромонах Илиодор. Первого он называл Распутным, а второго Помидором. За эту шутку полиция его оштрафовала на пятьдесят рублей и предупредила, что если он вздумает ее повторить, то будут приняты более строгие меры.

Любил Лазаренко обращаться к местным темам. В Саратове жители летом задыхались от пыли. И однажды Лазаренко появился на арене с чайником в руках. Когда же его спросили, что он с чайником делает, Лазаренко ответил:

— Улицы поливаю. Пока Воробьев (ответственный за поливку улиц.— Ю. Д.) бочки починит, да лошадей откормит, я каждый день из чайника улицы поливаю!

Конечно, в ответ на такое заявление в зале раздался хохот.

Лазаренко полагал, что при известных обстоятельствах клоун может прибегать и к лирике, и к открытой публицистике. Он читал:

Лес рубят... Не потому ль, что рано зашумел,  
Что молодой листвою он слишком рано пел  
Про солнце, счастье и свободу?!  
Лес рубят, но земля укроет семена,  
Пройдут года, и мощной жизни силой  
Поднимется берез зеленая листва  
И снова зашумит над братскою могилой!

Февральскую революцию Лазаренко встретил в Туле, где выступал в цирке А. Д. Гореца. Узнав о происходящих событиях, он поспешил в Москву и вновь начал выступать в цирке Никитиных. На первом после возвращения выступлении читал:

Привет вам, граждане,— я шут,  
Я создан людям на потеху,  
За правду нас частенько бьют,  
Но мы не изменяем смеху.  
Бывали мы у королей,  
Служили господам в угоду,  
Теперь мы служим веселей  
Раскрепощенному народу!  
Свобода смеха — наш закон,  
Смеясь, мы ложь изобличаем,  
Сатиры бич, веселья звон —  
Вперед! Итак, мы начинаем!

Другой исполненный после Февральской революции монолог звучал так:

Дрожат цари, когда идет свобода,  
Но клоуну чего дрожать:  
Он из народа, для народа,  
С него короны не сорвать!

И еще один монолог:

Послушай, труженик рабочий,  
Послушай, я тебя молю,  
Послушай то, что дни и ночи  
Так душу трогает мою.  
...Со старой властью кровавой  
Боролся ты и все терпел,  
Теперь, создав России славу,  
Ты ей свободу дать сумел!

Но дальше, в ответ на вопрос, что же получили от революции рабочие, Лазаренко отвечал: «Ничего!»

Шамберьером он разгонял униформистов, замечая при этом, что так же поступает Керенский со своими министрами.

Спрыгивая с высоких ходуль, Лазаренко делал кульбит, после чего произносил:

Эх, ходули закрипели,  
Мне, признаться, нелегко.  
Все в конце концов слетели,  
Кто забрался высоко!

Надув бычий пузырь, Лазаренко прыгал на него, а когда тот с треском лопался, произносил: «Вот так и старый режим!»

24 октября 1917 года в журнале «Новости сезона» появилась заметка, что в цирке Никитиных выступает большевистски настроенный клоун Лазаренко, которого следовало бы приструнить. Но делать это было уже поздно: на следующий день произошла Великая Октябрьская социалистическая революция.



Сын шахтера, галерочный клоун, он всей душой почувствовал, что это революция его публики, тех рабочих и крестьян, которым он всегда стремился служить. Он ее принял и оказался ей верен до конца своей жизни.

Первые месяцы после Октября Лазаренко не выступал: дело в том, что он упал с ходуль, попал в больницу, где ему сделали трепанацию черепа. Вышел Лазаренко из больницы 13 января 1918 года.

Московский цирк оставался частным предприятием, во главе которого стоял Николай Никитин, сын недавно скончавшегося И. А. Никитина. Хотя новый директор с Лазаренко приятельствовал, но он вовсе не хотел, чтобы с арены его цирка звучали революционные монологи и призывы.

И тогда Лазаренко решил организовать фронтовую поездку. В Народном комиссариате просвещения его в этом отношении поддержали. Была создана небольшая бригада. С Лазаренко поехала его жена М. Я. Малышева, по основной специальности гротеск-наездница, разучившая для поездки частушки, которые она исполняла под баян. В бригаду вошли также жонглер Донцов и комик Сесиль Пишель.

Артисты пробыли на фронте два месяца. Работать приходилось в очень сложных условиях, однажды чуть не попали в плен к белоказакам. Но, общаясь с бойцами Красной Армии, Лазаренко с особенной силой почувствовал, что произошла подлинно народная революция. Позже Вс. Э. Мейерхольд сделал запись в альбом артиста: «Из твоих замечательных прыжков — друг Лазаренко — самый замечательный был сделан тобою в Октябрьские дни. Не правда ли? Ведь ты с арены царских цирков мог бы прыгнуть в эмиграцию, ты же, славный, оттолкнувшись от царской арены, проделывал искусные круги в воздухе так долго, пока мы не подменили тебе арены. Когда ты возвратился из мира полетов на землю,

ты был уже на земле Советских Социалистических Республик. Вот такой ты славный!»

Когда Лазаренко после фронтовой поездки вернулся в Москву, многое изменилось. При Театральном отделе (ТЕО) Наркомпроса создали цирковую секцию. Возглавляла ее Н. С. Рукавишникова. Когда-то, в годы детства, она в цирке Байдони исполняла номер пластической акробатики, или, как его называют в цирке, «каучука». Но в шестнадцать лет вышла замуж за известного тогда поэта-символиста И. И. Рукавишникова и оставила арену.

Была она женщина энергичная и, оказавшись на ответственном посту, решила, не без влияния пролеткультовских теорий, перестроить цирковое дело, решительно отказаться от художественного наследия, объявив его целиком буржуазным. Рукавишникова говорила: «Мы оплодотворим цирковое зрелище сильными и могучими семенами смежных искусств: хореографии, вокала, театра; обогатим его музыкой, живописью, скульптурой. Мы будем воспитывать циркового артиста в идеалах гуманистического мировоззрения. И тогда цирк вольется в широкий поток пролетарского искусства, растворится в нем». Все это было бы хорошо, если бы учитывалась специфика циркового искусства и не утверждалось, что цирк должен раствориться в других искусствах.

Секция цирка включала многих талантливых людей разных специальностей: театрального критика П. А. Маркова, поэта И. И. Рукавишникова, скульптора С. Т. Коненкова, балетмейстеров А. А. Горского и К. Я. Голейзовского, художников Б. Р. Эрдмана и П. В. Кузнецова, режиссера Н. М. Фореггера, юриста А. М. Данкмана. Но деятели цирка в нее не входили.

К сожалению, почти никто из тех, кто входил в секцию, с цирком по-настоящему знаком не был и вовсе не собирался серьезно изучать ни его историю, ни его тео-

рию, ни даже его практику. Но это не мешало им требовать от цирковых артистов решительных перемен, по большей части уводящих цирк от его подлинных традиций. И надо признать: из того, что в ту пору цирку предлагалось, в его практике не удержалось почти ничего. Исключением стало творчество Лазаренко.

В 1918 году, к первой годовщине Октября, Вс. Мейерхольд в Театре РСФСР — 1-й поставил пьесу В. В. Маяковского «Мистерия-буфф». Режиссер предложил Лазаренко сыграть роль одного из чертей, отличающегося удивительными акробатическими способностями. Лазаренко на это охотно согласился. Участие в репетициях, которыми руководил замечательный режиссер, конечно, пошло ему на пользу.

Мы уже писали о персонаже, которого изображал Лазаренко. В новых условиях его костюм, да и сам образ философствующего босяка казались архаичными, не соответствующими тому репертуару, который артист собирался исполнять.

Вначале эскиз нового костюма предложил П. Кузнецов. Его сшили, и Лазаренко в нем читал монолог: «Все в бой за Третий Интернационал!» Художник, используя мотивы одежды средневековых шутов, сделал костюм излишне помпезным. В таком костюме нельзя было производить акробатических прыжков, а без них Лазаренко не мыслил своего номера.

Тогда другой эскиз костюма сделал молодой художник Б. Эрдман. Работа, в которой и сам артист принимал активное участие, шла трудно, но в результате костюм получился отличным. В нем имелась цирковая броскость и в то же время ощущался отход от цирковых традиций, стремление сблизить костюм с современным искусством, с поисками молодых художников. Костюм состоял из комбинезона и надеваемого на него пиджака, спортивных ботинок и шапочки. И все это было двухцветным, причем цвета отличались яркой контрастностью — крас-

ный и сияний или белый и зеленый. И в таком костюме, только изменив фасон пиджака, приблизив его к бытовому, Лазаренко выступал до конца своей творческой деятельности. Что же касается грима, то Лазаренко высоко поднимал бровь, взбивал и завивал чуб. И это придавало его лицу задорное выражение.

В первые революционные годы Лазаренко общается со многими выдающимися деятелями культуры. Назовем среди них режиссеров А. Я. Таирова и Вс. Э. Мейерхольда, поэтов В. В. Маяковского, Демьяна Бедного, А. М. Арго, Н. А. Адуева, В. В. Каменского, артиста эстрады Н. П. Смирнова-Сокольского.

24 февраля 1919 года к нему за кулисы пришел А. И. Куприн и после беседы написал в альбом: «Дорогой друг Лазаренко! Смейся, прыгай, остри, паясничай! Твой труд любит и чопорный партер, любит и умная галерка, а больше всего любят дети. И черт поberi тех, кто твое искусство поставит ниже всякого другого! Оно вечное».

Вместе с Куприным клоун посещал открытое на протяжении всей ночи кафе с экстравагантным названием «Калоша». Посещал он и «Балаганчик искусств», где тогда выступали В. Маяковский, С. Есенин и другие поэты. Здесь он высматривал авторов для работы над репертуаром. Но особенно часто бывал Лазаренко в открытом на Тверской Доме цирка. Сюда приходили писатели, художники, музыканты, актеры драматических театров, среди них В. Н. Давыдов, И. М. Москвин, Л. М. Леонидов. Здесь выступал В. Л. Дуров с проектом создания цирковой школы, здесь А. В. Луначарский сделал доклад «Задачи обновленного цирка», в котором наметил перспективу развития циркового искусства в новых условиях.

В Доме цирка проходили импровизированные вечера, концерты, диспуты. Работали различные кружки. Лазаренко записался в фехтовальный.

Но где бы Лазаренко не бывал, с кем бы не встречался, он прежде всего думал о репертуаре, о том, как будет происходить обновление цирковой клоунады. Позже Лазаренко вспоминал: «В то время многие цирковые тузы придерживались выжидательной политики, пользовались вечными темами, вне времени и пространства. Конечно, у меня бывали неудачные номера, но зрители прощали эти случайные неудачи, горячо принимая политические выступления. Явная поддержка зрителя, для которого я был своим, явный успех политически актуального репертуара придавал мне новые силы».

Лазаренко по-особому относился к заказу репертуара. Обычно он сам называл тему, иногда и первоначально разрабатывал ее. А затем передавал свои предложения литераторам. Так он работал с Маяковским, Адуевым, Арго, позже — с В. И. Лебедевым-Кумачом, Я. П. Ядовым, М. Я. Волжаниным и другими писателями. К Лебедеву-Кумачу он сам пришел в редакцию «Крокодила», где тот работал, и предложил ему сотрудничество. Тогда еще поэт не написал своих знаменитых песен и был мало известен в широких кругах.

Но передачей темы дело не заканчивалось. Как правило, Лазаренко теперь вместе с литератором продолжал работать над номером. И это продолжалось до самого представления. А в процессе работы он обычно несколько раз читал номер у себя на квартире, приглашая на эти чтения тех, чьему литературному вкусу доверял.

В первые послереволюционные годы Лазаренко довольно часто встречался с Луначарским, беседовал с ним о путях развития цирка, о необходимости злободневной клоунады. В альбом Лазаренко Луначарский написал: «Прыгайте все выше, дорогой друг, и допрыгайте до идеала, до счастья!» Несомненно, Лазаренко было близко то, о чем Луначарский писал в 1920 году: «В этот период искусство, приносящее свой дар на службу агитации (воздействие на чувство и волю), — есть художество,

всякий художник есть агитатор... Но если искусство есть агитация, значит, оно должно быть без всяких шуток, туманностей — ясно, убедительно, общедоступно, как всякая целесообразная агитация».

Нельзя забывать, что в то время делу агитации отдавали свой талант Демьян Бедный, В. Маяковский («Левый марш»), А. Безыменский, Вс. Мейерхольд (постановка «Мистерии-буфф»), художники, создававшие «Окна РОСТА», в их числе Д. Моор.

Много времени Лазаренко уделял чтению газет. Он стремился уловить, что сегодня может особенно волновать советского зрителя. Его репертуар приобретал все большую актуальность, откровенную агитационную направленность. Вот, к примеру, один из монологов, читаемых артистом:

Товарищи! В заключение  
Сделаю вам такое предложение:  
Все на трудовой фронт,  
Все на транспорт, на ремонт!  
Не тратьте зря слова,  
Пилите на зиму дрова,  
Чините паровозы и вагоны,  
Шлите на фронт патроны.  
Дружнее на субботники,  
Советские работники.  
Победим на фронте штыком,  
А в тылу — трудом!

В 1920 году Московский Совет принял решение о ликвидации Сухаревского рынка, ставшего основным центром спекуляции. В этой связи Лазаренко показал номер «Похороны Сухаревки». Четыре плачущих спекулянта под известный мотив «Яблочко» несли на плечах гроб, в котором находилась безобразная старуха, увешанная продуктами. Лазаренко комментировал этот вынос: «На-

конец-то, после стольких конвульсий Сухаревка скончалась». У публики этот номер имел большой успех.

Однако не следует думать, что, обращаясь к агитационному материалу, Лазаренко отказывался от цирковых приемов, от трюков. В этом отношении безусловно прав И. А. Уразов, автор первой книжки о Лазаренко, писавший: «Лазаренко, как бы насилуя природу, утверждая разговорный жанр, не превращается, как многие другие, в эстрадника на манеже, а прежде всего остается мастером и циркачом, рожденным и вспоенным цирком. Для каждого номера он искал цирковой прием его подачи» (Уразов И. Шут и прыгун Виталий Лазаренко. М., 1927. С. 21.)

Когда Лазаренко довелось приветствовать Мейерхольда в дни юбилея, он вышел на сцену на высоченных ходулях и произнес всего два слова: «Великому — великий!» И на ходулях же в дни демонстраций по случаю праздников Октября и Первого мая он проходил по Красной площади, выкрикивая в рупор лозунги.

Особенное значение в выступлениях Лазаренко имели его прыжки через препятствия, которыми он обычно заканчивал свои выступления.

В дни первой годовщины Октябрьской революции Лазаренко читал:

Пусть старый мир плетется понемногу  
И славит тракт заезженных дорог,  
К свободе, к счастью найдя свою дорогу,  
Через царский трон мы делаем прыжок.

И тут же следовало сальто-мортале через препятствие.

Когда закончилась гражданская война, Лазаренко читал:

Была война, но в рубище убогом  
Русь не сдалась блистательным царям.  
Стал тише гром, и заменить налогом

Разверстку прежнюю теперь возможно нам.  
Шипит кулак с компаньей дряни разной:  
— Ага, сдались... товаробман... налог! —  
На помощь, наш крестьянин и рабочий,  
Смотри, какой мы делаем прыжок!

И следовало сальто-мортале через сложное препятствие.

Особая страница в художественной биографии Лазаренко — его творческое содружество с Маяковским.

Поэт довольно часто посещал цирк и после представлений задерживался в гардеробной Лазаренко. (В цирке не говорят «артистическая уборная», но всегда — «гардеробная».) Поэт хвалил артиста за его желание быть злободневным, за стремление к утверждению публицистического репертуара и охотно согласился писать для него. Так были созданы номера «Чемпионат всемирной классовой борьбы» и «Азбука».

«Чемпионат» был написан между 20 октября и 14 ноября 1920 года и вскоре поставлен. Действующими лицами были: чемпион Антанты — Ллойд Джордж (тогда премьер-министр Великобритании), чемпион США — Вильсон (тогда президент), чемпион Франции — Мильеран (тогда президент), чемпион Крыма — Врангель, чемпион Польши — Пилсудский, почти чемпион — мешочник (то есть спекулянт мукой) и меньшевик. Все они пытались бороться с чемпионом мира — Революцией. Главной в «Чемпионате» была роль арбитра, комментирующего происходящее; его-то и играл Лазаренко.

Виталий Ефимович рассказывал, что прежде чем написать «Чемпионат», Маяковский заставлял его читать балаганные зазывы, стремясь использовать эту традицию в своей работе. В «Чемпионате» это нашло отражение. Вот как арбитр представлял Пилсудского:

Пилсудский —  
Польша!



Один раз удачно поборолся  
и пока что  
бороться не хочет больше,  
но линию свою не перестает гнуть,  
грозится, передохнувши,  
на РСФСР грохнуть.  
Как бы  
вместо того, чтобы передохнуть  
пану не пришлось передохнуть.

А вот другое представление:

Сидоров —  
спекулянт  
наш российский:  
    пять пудов крупчатки выжимает,  
    нас крупчаткой дожимает.

На арену бросали большой мешок, на нем было написано «Прибыль от империалистической бойни». И борцы бросались друг на друга.

Но вот арбитр объявлял:

Революция —  
чемпион мира, —  
последний выход,  
смотрите, как сразу стало тихо.

Революция перебрасывала Антанту через себя, но положить ее на лопатки не могла.

И тогда арбитр говорил:

Не может положить  
ни эта сторона, ни та:  
перемирие, —  
тьфу! —  
перерыв на десять минут.  
Все, кто хочет,  
чтоб красные победили через десять минут,

пусть идут по домам,—  
а завтра на фронт добровольцами  
и Врангелю шею намнут.  
А я  
сегодня туда же  
и для скорости  
в экипаже даже.

На арену выкатывали большой обруч с двумя ручками внутри него. Лазаренко, согнувшись, помещался в этом обруче, брался за ручки и, делая кульбиты, объезжал круг арены, после чего укатывался за занавес.

Что касается «Азбуки», то здесь Маяковский использовал практику «Окон РОСТА». Артист поднимал над головой большой картон, на котором стояла одна из букв русского алфавита и была сделана соответствующая карикатура. При этом он произносил две стихотворные строчки, каждая из которых начиналась с определенной буквы:

Деникин взял было Воронеж,  
Дяденька, брось, а то уронишь.

Железо куй, пока горячее,  
Жалеть о прошлом — дело рачье.

Хотят в Москву пробраться Шкуры \* —  
Хохочут утки, гуси, куры.

Щетина украшает борова,—  
Щенки Антанты лают здорово.

Японцы, всуе белых учите,  
Ярмо микадо нам не всучите.

---

\* Ш к у р о — белый генерал, воевал в армии Деникина.

Находясь на арене, Лазаренко говорил громко, почти кричал; тонкой нюансировки, подтекстов он не признавал. Его речь походила на выступления митинговых ораторов. И после каждых двух-трех слов он делал паузу. Артист редко стоял на месте, обычно он почти бежал по кругу арены. Его темперамент захватывал и увлекал всех находящихся в цирке.

Лазаренко всегда стремился находиться в самой гуще событий. Когда в 1921 году по инициативе Луначарского решили создать цирковую труппу для обслуживания воинских частей во фронтовых условиях, Лазаренко первый изъявил желание принять в ней участие. И вскоре эта труппа выехала на фронт. Вместе с Лазаренко в нее также вошли музыкальные клоуны, братья Л. К. и К. К. Танти, шпехшталмейстер Н.И. Дмитриев—Ллойд и другие артисты.

Забегая несколько вперед, скажем, что в 1924 году Лазаренко отправился на гастроли в Харбин, где содержал тогда цирк Ф. Я. Изако. Город был наводнен русскими белогвардейцами, главным образом из числа разгромленных на Дальнем Востоке банд атамана Семенова. И в таких условиях Лазаренко выступил с репертуаром, прославляющим Советскую Родину. Гастроли в Харбине не были продолжительными, его из города выслали.

В 1927 году Лазаренко выступал в программе недавно организованного Деревенского цирка.

А когда в 1938 году японские самураи начали вооруженную провокацию на озере Хасан, к месту боев немедленно отправился Лазаренко и там, прежде чем перепрыгнуть через солдатские кухни, читал:

На озеро Хасан полезли самураи,  
Но Красной Армией был крепко встречен  
враг.

И, прочь с земли советской вылетая,  
Летели самураи так!

В 1921 году закончилась гражданская война. Страна приступила к мирному строительству. Утверждалась новая экономическая политика (нэп). Оживали частная торговля, промышленность. Открывались частные цирки. Что же касается цирков центральных, оставшихся государственными, то на их аренах главенствующее место начинают занимать заграничные гастролеры. А если говорить о клоунах, то они возвращались к старому репертуару. Та прямолинейность, которая всегда отличала номера Лазаренко, стала казаться кое-кому примитивностью, пройденным этапом. И артист, что греха таить, растерялся.

В 1922 году вышел сборник написанных им стихотворений «Пятна грима». Не будем здесь анализировать поэтические достоинства книжки. Что спорить: поэтом Лазаренко был слабым, и, кажется, позже стихов он не сочинял. Но остановимся на содержании сборника. Лазаренко писал:

Под вечер, отдохнув от всяческих делишек,  
Чинуша и совбур, красоточка и франт  
Из кошельков своих берут излишек,  
Чтоб жалкие гроши швырнуть за мой талант.  
К чему святой огонь, принесший мне мученья,  
Опасный мой прыжок и даже каждый шаг?  
Зачем я трачу вдохновенье,  
Чтоб сытых насмешить зевак?

Но в стихах звучали и строки, утверждавшие гордость Лазаренко за свое искусство, выражавшие презрение к тем, кто, заполучив богатство, считал себя солью земли:

В вас жалко все: и помыслы, и чувства,  
Для вас мещанство — цель, а счастье в рубле.  
А я на крыльях своего искусства  
Счастливей вас, ползущих по земле.

А в стихотворении «Шут» Лазаренко пел гимн делу, которому отдавал жизнь:

Друзья! Пред вами шут! Пока еще подмостки,  
Пока театр и цирк не отданы на слом,  
Я буду властвовать, блистательный и хлесткий,  
В дурацком колпаке со звонким бубенцом.  
Пройдя через века и пыток, и гонений,  
Свободы пламенный глашатай и трибун,  
Я стар был за века до вашего рожденья  
И через сотню лет, как нынче, буду юн.

Нужно сказать, что тяжелое душевное состояние, известную растерянность Лазаренко сумел преодолеть довольно быстро. Уже 23 марта 1923 года он мог прочесть в газете «Правда»: «Лазаренко сумел внести в цирковой жанр освежающую струю неподдельного юмора, злободневности, трюковой выдумки, вызывающую настоящий здоровый смех, непохожий на гоготание и хихиканье публики «нерыдаев» \*. Неутомимый прыгун действительно сумел дать столько разнообразных номеров, проявил такую изобретательность, что огромный, переполненный самой демократической публикой цирк все время дрожал от хохота. Лазаренко безусловно является редким цирковым артистом-художником».

А еще через три года Лазаренко и сам высказался в отношении цирковой клоунады. Он писал: «Клоунов мало — и вот почему! Прежде всего, конечно, текст, он должен быть современным, но не нужно забывать, что технически невозможно взять пьесу или монолог, предназначенный для театра, и ставить в цирке. У арены, как и у рампы, свои законы. У клоуна одновременно со словом идет акробатика, и трудность этого заключается в том, что она должна быть иллюстративной, а не самоцелью, как у профессиональных акробатов, она только

---

\* «Н е р ы д а й» — театр-кабаре и ресторан в Москве.

поясняет слово. Таковы основные элементы работы клоуна. ...Ахиллесова пята работы клоунов — отсутствие режиссера, конечно, не общесатрального, а специально циркового, который мог бы благодаря своему опыту и знаниям эффектно и занимательно подать номер. Идеалом для нас является совместная проработка номера исполнителем, автором и режиссером, тогда мы избежали бы многих неудач и шероховатостей в работе» (Рабоч. зритель. 1926. № 2).

Если так можно сказать, выступление Лазаренко начиналось еще до его приезда в город. На афишных щитах появлялись огромные телеграммы, извещающие о предстоящих гастролях. Приведем в качестве примера три из них:

Привет Ростову шлю, друзья,  
Как говорят: до скорой встречи,  
Везу багаж с собою я:  
Остроты, шутки, трюки, скетчи.  
И смех — веселый, бодрый смех.  
Любого вида и оттенка.  
Заочно обнимаю всех —  
Ваш друг Виталий Лазаренко.

А вот другая телеграмма:

Давно я в Астрахани не был,  
Ведь я прыгун, не домосед,  
Привет заводам, Волге, небу  
И рыбным промыслам привет!  
Желаю счастья и успеха,  
Надеюсь в цирке видеть вас,  
Везу с собой вагоны смеха  
И шуток месячный запас.

И третья:

Люблю красавицу-столицу:  
Сады, и Днепр, и Подол.

И вот меня, как говорится,  
Язык до Киева довел.  
Багаж готовлю с нетерпением,  
А сердце говорит: скорей!  
Я рад явиться на арене  
Столицы родины моей!

Но вот Лазаренко начинал выступление. Обычно его номер ставился вторым во втором отделении, и шпехштаймейстер специально анонсировал выход артиста. Вначале шел публицистический монолог, обращенный к текущим событиям. Далее следовал злободневный скетч (по-цирковому — *антре*) или обозрение. Вот несколько примеров.

Артист исполнял «городскую панораму»: «Как Москва поживает и что сейчас в ней бывает?», постоянно обновляя ее злободневными вставками.

В тридцатые годы в журнале «Огонек» постоянно печаталась так называемая «Викторина», заменявшая теперешние кроссворды. Это был список замысловатых вопросов, на которые читатели отвечали. Лазаренко выносил на арену свою «Викторину», имеющую юмористический и сатирический характер.

Успехом пользовался номер «Самогонщики-миллионщики». В нем говорилось о «молочницах», которые на самом деле возили в бидонах самогон и благодаря этому ворочали большими деньгами.

В номере «Бюрократическая волокита» посетителя гоняли за справкой с одной улицы на другую, с другой — на третью, но в результате он нужной бумаги так и не получал.

Номер «Катя-танцовщица» пародировал многочисленные балетные студии, в которых зачастую не столько учили, сколько нравственно калечили молодежь.

Назовем еще несколько исполняемых Лазаренко номеров, названия которых говорят сами за себя: «Дис-

куссия о выведенном лйце», «Художник и мораль», «Денежная реформа», «Перевыборы житловарищества», «Драма председателя треста», «Тарзан наизнанку».

Лазаренко менял репертуар часто: иногда ожемесячно, а то и еженедельно. И всегда стремился поспевать за событиями дня. Едва открылась первая у нас международная авиалиния Москва — Кенигсберг, как Лазаренко выступил по этому поводу с публицистическим номером. В суд передали дело директора государственного банка, за взятки субсидировавшего частные предприятия, и Лазаренко исполнил номер: «Дело Краснощекова». Германские национал-социалисты еще только рвались к власти, а шпрыхшталмейстер уже задавал Лазаренко вопрос:

— Товарищ Лазаренко, вы знаете, почему германские фашисты называют себя арийцами?

— Знаю: они называются арийцами потому, что поют одну и ту же арию.

— Какую же?

— Они германцы и поют арию Германа. «Что наша жизнь — игра!»

— С чем же играют?

— С огнем!

— Но ведь можно и обжечься?

— Они и обожгутся, будьте уверены!

Лазаренко, впрочем, не чурался и старых антре. Так, он играл знаменитую «Шляпу». Клоун, взяв у зрителя головной убор, приводил его в негодность; а потом, когда зритель собирался идти жаловаться, заявлял, что он шляпу успел подменить, и возвращал ее в полном порядке. Но, кончая это антре, Лазаренко добавлял: «Носите шляпы, но не будьте шляпами! И пусть запомнит каждый городской и сельский житель, что шляпы снимаются». И эта реплика всегда вызывала аплодисменты.

Каждое свое выступление Лазаренко обязательно заканчивал прыжками. И сопровождал их стихами зло-



бодневного характера. Так, когда Коммунистическая партия поставила перед молодежью задачу овладеть знаниями, Лазаренко читал:

Эй, молодежь! Садись за книгу,  
Бери науку за бока  
И по-советски к знанию прыгай,  
Освоив технику прыжка.

Однажды в цирк пришел Алексей Стаханов, незадолго до этого установивший знаменитый рекорд добычи угля. Узнав об этом приходе, Лазаренко заявил с арены, что он сегодня также установит рекорд — будет прыгать не через шесть лошадей, как обычно, а через восемь.

Кроме обычной программы, составленной из различных номеров, Лазаренко ставил и обзоры. О некоторых из них — «Чемпионат всемирной классовой борьбы», «Аркашка-неудачник», «Цирк братьев Котликовых» — мы уже говорили. В последнем Лазаренко играл роли зазывалы (рекомендора), гимнаста, акробата, наездника, клоуна, фокусника, атлета, эквилибриста, куплетиста и, наконец, директора цирка.

Назовем еще одно обозрение — «Кирпичики». В нем Лазаренко выступал в роли украинского хлопца по имени Стецько, кажется, впервые попавшего в цирк и искренно всему удивлявшегося. Но Стецько был вовсе не так наивен, как это казалось с первого взгляда. В карман за словом он не лез и в случае необходимости умел за себя постоять. В конце он вступал в соревнование с цирковыми артистами и оказывался замечательно ловким.

Играл Лазаренко также роль Махно в большой пантомиме-феерии, поставленной режиссером В. Ж. Труцци. Был его Махно, при всей его фанаберии и жестокости, смешон и жалок в своем стремлении к самоутверждению в бандитском отряде.

Конечно, Лазаренко выступал в цирках Москвы, Ле-

нинграда, Киева, Тбилиси и других центральных городов. Но он гастролировал и во многих других городах страны, даже если там отсутствовали благоустроенные цирки. Его видели зрители Магнитогорска, Свердловска, Улан-Удэ, Кемеровы, Челябинска, Златоуста, Запорожья, Нижнего Тагила, городов Средней Азии и Дальнего Востока. И везде он имел большой, заслуженный успех.

В 1924 году на арене Московского цирка проходил бенефис Лазаренко. В этой связи Центральное управление государственными цирками ему вручило грамоту, в которой говорилось, что Лазаренко использовал цирковые выступления в агитационных целях и заслужил право именоваться Первым красным народным шутом.

В 1928 году отмечалось тридцатилетие творческой деятельности Лазаренко. Тогда он представил публике сына. На арену выносили большой ящик, и Лазаренко-старший начинал:

Хоть много вы чудес видали,  
Но угадаете едва ль,  
Что приготовил вам Виталий,  
Что в этот ящик сунул я...  
Я вам готовил много лет  
Вот этот дорогой секрет!..

Крышка ящика откидывалась, и из ящика выпрыгивал молодой Лазаренко. Теперь сын и отец по очереди читали стихи.

Сын.

Пора понять, что мы в конце концов  
У стариков науку постигаем.  
Я предлагаю лозунг: «За отцов!»

Отец.

А я у сыновей учиться предлагаю.

Сын.

Я говорю: «Да здравствуют отцы!»

О т е ц.

Я говорю: «Да здравствуют ребята!»  
Вы, девушки, вы, юноши! Для вас  
Весь мир перевернул рабочий класс.  
Для вас весь мир — огромная арена,  
Где нет ни предрассудков, ни оков.  
Отцы и матери! Любите вашу смену!

С ы н.

Товарищи! Цените стариков!

В 1933 году Лазаренко отметил в Московском цирке тридцатипятилетие творческой деятельности и получил — вторым из цирковых деятелей, после В. Л. Дурова — почетное звание заслуженного артиста РСФСР.

На юбилейном вечере присутствовали выдающиеся мастера искусств: И. С. Козловский, А. В. Нежданова, А. Я. Таиров, В. И. Лебедев-Кумач, А. А. Жаров и другие.

Вс. Э. Мейерхольд в связи с юбилеем опубликовал в «Правде» статью, в которой писал: «Виталий Лазаренко — неутомимый борец за политическое осмысливание наиболее консервативной разновидности лицедейства, каким является искусство цирковой арены... Виталий Лазаренко вел и ведет работу по превращению отвлеченного зрелища в агитационное лицедейство. Его высокое мастерство акробата-сатирика находит восторженный отклик у рабочего зрителя» (Правда. 1933. 10 мая).

В 1938 году торжественно отмечалось сорокалетие творческой деятельности артиста, и он первым из тружеников арены оказался удостоен ордена Трудового Красного Знамени.

Но в это время артист был уже тяжело болен. Он задыхался, все сложнее становилось для него провести представление. Теперь основное место занимал сын. Прыжки в номере сохранялись, но больших препятствий отец не брал, передоверив и это дело сыну.

На юбилее В. Е. Лазаренко пообещал перепрыгнуть через всю Москву и действительно прыгнул... через огромный макет книги, называвшейся «Вся Москва».

Выступление на юбилее оказалось последним в жизни Лазаренко. Вскоре он лег в Боткинскую больницу. Сюда за два дня до смерти артиста приехал Секретарь Президиума Всесоюзного Центрального Исполнительного Комитета СССР (ВЦИК) А. Ф. Горкин. И здесь он вручил В. Е. Лазаренко орден. И у того хватило сил встать с постели и произнести последнее в его жизни стихотворение:

Растроган я, нет слов, сказать же много надо  
Тебе, родная и любимая страна!  
Сегодня мне высокая награда  
Правительством и партией дана.  
Немалый путь прошел я год за годом,  
Мой путь был прям и линия тверда.  
Я из народа, выдвинут народом,  
И кровно с ним я связан был всегда.

В этом бесхитростном стихотворении заключалось то творческое кредо артиста, которое он исповедовал на протяжении всей жизни.



# 2



В детстве, да и в отрочестве Владимир Григорьевич Дуров (1909—1972) не собирался становиться цирковым артистом. Впрочем, он тогда и Дуровым не был, а носил фамилию отца — воронежского провизора Г. Е. Шевченко. И если бы не одно чрезвычайное обстоятельство, неизвестно как бы повернулась его судьба.

Владимир Шевченко в 1927 году закончил среднюю школу (тогда девятилетку) и поехал в Москву, где поступил в Сельскохозяйственную академию имени К. А. Тимирязева. Но проучился в ней недолго.

Еще занимаясь в школе, он проявлял интерес к театру, посещал спектакли, играл в постановках школьного драмкружка. Немудрено, что в Москве он отправился на вступительные экзамены в Государственные экспериментальные театральные мастерские (ГЭКТЕМАС), которыми руководил режиссер Вс. Э. Мейерхольд. На экзамене Владимир читал отрывок из поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри» и показал несколько сценических этюдов. В результате его в Мастерские приняли, кстати сказать, на тот самый курс, на котором обучался В. Н. Плучек, впоследствии ставший главным режиссером Московского театра сатиры, а тогда постоянный соперник В. Шевченко по игре в настольный теннис. Вскоре учащихся начали вводить в спектакли, конечно, в массовые сцены. Владимир играл в пьесе С. М. Третьякова «Рычи, Китай!» роль одного из кули. Спектакль ставил В. Ф. Федоров, но художественным руководителем постановки был Мейерхольд, так что В. Шевченко удалось побывать на его знаменитых репетициях.

Мать Владимира была дочерью выдающегося клоуна и дрессировщика А. Л. Дурова. И некоторое время они жили в доме деда в Воронеже, на Малой Садовой улице. Многие в дуровском доме Владимир запомнил: и лежащие в углу пачки книг «В жизни и на арене», которые дед издал за собственный счет, и подземный ход через

сад, венчавшийся гротом, и то, что в глубине грота был устроен водопад, а в стенах размещались аквариумы с золотыми рыбками. В саду стоял декоративный замок, сделанный так ловко, что вполне походил на настоящий.

В доме располагался музей. А. Л. Дуров любил живопись, собирал картины. Писал он и сам, но только на стекле, делая соответствующую подсветку. В музее также находились различные чудеса природы и уникальные поделки, которые Дуров собирал во время своих странствований по циркам.

В глубине двора имелось помещение для дрессировки животных.

Поражали карточки с афоризмами, развешанные в доме и в саду, начиная с той, которая висела возле входной двери: «Тот, кто ко мне ходит, делает мне удовольствие, а тот, кто не ходит, делает одолжение».

На фонтане значилось: «Только фонтан бьет снизу вверх, обычно бьют сверху вниз». И дальше шли карточки: «Свиная рожа всюду вхожа», «И в раю скучно жить одному».

Деда Владимир помнил смутно, да и видел его редко (тот гастролировал по циркам, а в 1916 году скончался в Мариуполе), но разговоры о нем в доме велись постоянно.

Брат матери — Анатолий Анатольевич (1887—1928), так же как и отец, был клоуном и дрессировщиком. Человек бездетный, добрый, он, начиная с 1925 года, постоянно, во время школьных каникул, приглашал племянников в те цирки, в которых гастролировал. Но дядя требовал работы. Племянники помогали ему в дрессировке, ухаживали за животными. Впоследствии эти дядины уроки Владимиру очень пригодились\*.

---

\* Вторым племянником был Анатолий, он также пытался стать артистом цирка, но без успеха.



Приходилось выступать и на арене. Так, еще в 1919 году, когда дядя гастролировал в Воронеже, Володю нарядили гномом; он должен был вынести поднос, на котором находились крысы. Но поднос был тяжелым, а мальчик маленьким. В результате он поднос уронил и крысы разбежались. Конечно, номер был сорван. Но дядя не слишком ругал, он только посоветовал побольше тренироваться, укреплять мышцы, чтобы история с подносом не повторилась. В дальнейшем роли гнома Володя исполнял не раз.

Здесь позволим сказать несколько слов об Анатолии Анатольевиче Дурове, который в судьбе племянника сыграл заметную роль.

А. А. Дуров закончил в Воронеже реальное училище М. В. Чернозубовой. Хотя училище было реальным, то есть готовящим в высшие технические учебные заведения, в нем неплохо было поставлено изучение гуманитарных дисциплин. Учился Дуров хорошо и принимал активное участие в училищных спектаклях, заслуживая похвалы со стороны товарищей и учителей.

Но вот что удивляло: он никогда не затевал разговора о своем знаменитом отце, а когда такой разговор все-таки возникал, старался от него уйти. И не выражал желания наследовать профессию отца.

Спустя год или два после окончания училища А. А. Дуров встретил своего одноклассника. Разговорились. И Дуров заявил, что карьера клоуна его не прельщает. По его мнению, клоун должен быть народным мудрецом, острословом, обличителем. А на арену выбегают потерявшие человеческий облик нереальные существа, говорят пошлости, двусмысленности, бьют друг друга, дают пинки. Это какие-то символические существа — рот до ушей, синий нос, дугой брови. Что разумного могут сказать такие персонажи? Публика, когда видит нынешних клоунов, бывает разочарована, интеллигенция смущена.

И дальше Дуров говорил, что он мечтает «об импровизации на арене, о свободном разговоре с публикой, об ответах экспромтом на злобу дня. Конечно, для этого необходимо быть всесторонне развитым человеком, необходимо каждый день тренироваться, подобно акробатам, жонглерам, скрипачам. Следует тренировать свою память» (Сов. цирк. 1958. № 7).

И все-таки А. А. Дуров в цирк пришел. В 1914 году с небольшой группой домашних животных, под псевдонимом Толли, он дебютировал в Рязани. И в том же году, уже под фамилией Дуров, начал выступать в цирках братьев Никитиных — сначала в Москве, потом в Нижнем Новгороде.

Нужно сказать, что отец решительно возражал против прихода сына в цирк и не только ему ничем не помог, но категорически запретил пользоваться фамилией Дуров, а у него имелись для этого основания.

Выступая в Нижнем Новгороде, на одном из представлений А. А. Дуров сказал, что убивать в начавшейся войне будут рабочих и крестьян, а наживаться другие. Полиция сочла шутку неуместной и забрала Дурова в участок. И здесь выяснилось, что «Дуров» никакой не Дуров, а Штадлер, и к тому же германский подданный. И его отправили в ссылку в город Котельнич Вятской губернии.

Как же могло такое произойти?

Дело в том, что его отец, Анатолий Леонидович Дуров, был женат на дочери директора баварского цирка, постоянно работавшего в России, — Терезе Штадлер. У них были дети. Но брак был, как его тогда называли, гражданский, то есть не освященный церковью, а это значит незаконный. И дети получали фамилию и подданство матери. Так это и случилось с А. А. Дуровым. Из ссылки он писал: «Во время войны я оказался арестованным как военнопленный, так как моя мать — немка, носящая фамилию Штадлер. Такую же фамилию

пошу по паспорту и я и значусь как германский подданный, хотя отец мой русский дворянин» \*.

Только в результате усиленных хлопот Дурову удалось в 1916 году отправиться на гастроли в город Ижевск, в цирк Коромыслова.

В 1919 году А. А. Дуров, оказавшись на территории, занятой белыми, отказался выступать и выехал за границу, где провел гастроли в нескольких странах. В 1925 году вернулся в СССР и снова уехал за границу. В результате этой второй поездки, закончившейся в том же 1925 году, он привез большую группу животных, включающую слона, морских львов, страуса, обезьян, попугаев.

В 1928 году Дуров приехал на гастроли в Ижевск и в первый же свободный день (это был понедельник, 19 ноября) отправился на охоту. Вместе с ним пошли клоун Виль (В. А. Ведерников) и еще несколько горожан. Заядлым охотником А. А. Дуров не был, но хотелось погулять по лесу, подышать свежим воздухом. И здесь случайным выстрелом он был убит.

Едва прошел ужас, охвативший близких в связи со случившимся, как встал вопрос: а что делать дальше? Все животные являлись собственностью А. А. Дурова, теперь они по наследству переходили к его жене, Аннете Юрьевне Кельт. Звери требовали ухода, кормления, а это значит — денег. Необходимо было срочно найти человека, могущего выступать в роли дрессировщика, и к тому же такого, кто мог бы принять имя Дурова. Естественно, вспомнили про Владимира. В са-

---

\* Имеется справка, что А. Л. Дуров причислен определением Московского дворянского депутатского собрания от 7 апреля 1909 года к роду Дурова Леонида Дмитриевича и внесен во вторую часть дворянской родословной книги Московской губернии (См.: Маликова Э. Справка о роде Дуровых. — Сов. эстрада и цирк. 1963. № 6).

мом деле — родной внук Анатолия Леонидовича Дурова, племянник только что погибшего Анатолия Анатольевича. К тому же постигавший азы дрессировки у дяди и учащийся на артиста у самого Мейерхольда! Лучшей кандидатуры найти было нельзя, и его телеграммой вызвали в Ижевск.

Когда В. Шевченко узнал, зачем его вызвали в Ижевск, сначала он категорически отказался: его призвание — театр. Потом заколебался и наконец согласился: дядя сделал для него слишком много, чтобы не помочь его семье в трудную минуту. Да и хотелось попробовать свои силы в самостоятельных выступлениях на арене. Тем более, что дядя постоянно говорил: арена — не только место развлечений, она может и должна стать средством воспитания народа.

Дядя учил Владимира любить животных, разбираться в их повадках, быть терпеливым, когда дело касается дрессировки. Животное далеко не сразу понимает, чего от него хотят. Дядя советовал племяннику подолгу сидеть возле вольеров, наблюдая за тем, как себя ведут животные. Он говорил, что животные сами подскажут, чему их можно научить и что в их исполнении будет выглядеть особенно впечатляющим. Наконец, дядя учил, как следует обращаться с *шамберьером* (длинным кнутом дрессировщика) — его, фигурально выражаясь, дирижерской палочкой.

Время шло, в цирке катастрофически падали сборы, дирекция все с большим неудовольствием смотрела на зверей, которые занимали всю конюшню и не работали. Но уже стали ушивать костюмы: Анатолий Анатольевич был выше и полнее своего племянника.

Начались репетиции. Конечно, было трудно. Зверинец огромный, и каждое животное, будь то кенгуру, морской лев, енот или слон, требовало специального подхода.

Правда, в состав дуровского аттракциона входили два ассистента (по-цирковому — *берейтора*) и девять слу-

жащих, чей опыт во многом мог помочь. Но делиться своим опытом они не спешили. Очень Владимиру помог В. В. Мильва, в прошлом талантливый артист — эквилибрист и акробат, а теперь дрессировщик, женатый на сестре А. Дурова — Марии Анатольевне.

27 ноября 1928 года девятнадцатилетний Владимир, уже под фамилией Дурова, вышел на манеж. Цирк в день дебюта В. Г. Дурова был полон, его появление на арене горячо приветствовали зрители.

Остановившись неподалеку от артистического прохода, Дуров исполнил первый в своей жизни так называемый *выходной монолог*.

Я выхожу в тяжелую минуту,  
Неделю лишь назад последняя гастроль,  
И жизнь оборвана — бессмысленно и круто,  
И вместо смеха в сердце только боль.  
Досталось мне нелегкое наследство —  
Исполнить Дуровых завет  
И доказать, что цирк — культуры средство,  
Что он несет культуры свет.

И номер пошел. Со срывами, ошибками, излишней нервозностью, но пошел. Новый, совсем молодой Дуров утверждался на арене.

А через несколько дней Владимир Григорьевич мог прочесть в местной газете: «Ряд гастролей молодого Дурова показали его недюжинные способности дрессировщика животных. Правда, в некоторых номерах замечена неуверенность, это он сам объясняет тем, что уже более двух лет не работал с животными.

Отдельные номера: крысы, «Собачья свадьба», «Дуровская дорога» исполняются Владимиром Дуровым с большим успехом. Наиболее удачно исполняется «Дуровская дорога» — номер технически очень трудный, где принимают участие свыше тридцати животных. Кроме того, ряд животных: волк, слон, леопард (гепард.—

Ю. Д.), к которым, кроме Анатолия Анатольевича, никто не мог подойти, уже приучены молодым Дуровым и на днях выступят в цирке» (Ижевск. правда. 1928. 9 дек.).

Прошло пять лет, и Владимир Дуров снова приехал в Ижевск, и та же газета писала (1933. 2 окт.): «Молодой Дуров усвоил дуровский стиль и работает превосходно, с подкупающей простотой и мягкостью, дирижируя сложной игрой своих питомцев».

И здесь в жизни Дурова произошло событие, во многом определившее его дальнейшую судьбу.

Но сначала сделаем небольшой исторический экскурс. После империалистической и гражданской войн в нашей стране положение в цирковом деле оказалось сложным. Ремонта требовали многие здания, погибло от бескормицы большинство дрессированных животных, распались труппы акробатов, гимнастов, велофигуристов. Необходимы были значительные средства, чтобы все это восстановить. И тогда, по согласованию с Центральным комитетом работников искусств, Народный комиссариат просвещения разрешил приглашать для гастролей в государственные цирки наиболее интересных артистов из-за границы. И так получилось, что в середине двадцатых годов на аренах Москвы, Ленинграда, Тулы, Нижнего Новгорода, Казани ведущее положение заняли иностранцы.

Но уже в конце тех же двадцатых годов советский цирк в достаточной мере творчески вырос, организационно укрепился, и число иностранных исполнителей резко сократилось. Конечно, это потребовало перестройки работы, и прежде всего желания внимательно приглядеться к тому, что происходило на провинциальных сценах, ибо на них по преимуществу выступали молодые советские цирковые артисты, в том числе высокоодаренные.

В это время Владимир Дуров, хотя его успех все увеличивался, выступал в провинциальных цирках. Но

в июле 1933 года тогдашний художественный руководитель Ленинградского цирка Е. М. Кузнецов — человек замечательный: выдающийся теоретик и практик эстрады и цирка, автор интереснейших книг и статей по этим видам искусства, выдвинувший в премьеры большое число молодых цирковых и эстрадных артистов — загорелся идеей пригласить Дурова в качестве центрального номера программы.

Был послан соответствующий запрос в Центральное управление цирками, но здесь, хотя обычно Ленинграду шли навстречу, в ответ на просьбу последовал категорический отказ. «Старожилы цирка,— писал впоследствии Е. М. Кузнецов,— видевшие в иностранной фамилии гарантию хорошего качества, кое-как «примирились» со старыми русскими артистами (все-таки у них имелся стаж), но они совершенно не могли примириться с лозунгом выдвижения молодежи, не зараженной предрасудками старого цирка» (Молодые мастера искусства. М.; Л., 1938. С. 336).

В отказе говорилось, что Дуров пока Ленинградского цирка недостоин, что номер у него слабый и успеха в городе с такими цирковыми традициями он иметь не будет. И только троекратная настоятельная просьба Кузнецова привела к тому, что Дуров, вместе со своим зверинцем, был в Ленинград откомандирован.

Однако пока велась эта переписка, ушло время, и звери прибыли в цирк всего за два часа до начала представления. Репетировать с оркестром и униформистами было уже некогда. Короче говоря, артист был поставлен в более чем сложное положение. И здесь нельзя не восхититься и самим Дуровым, и его помощниками: дебют в назначенный день состоялся. Правда, Дуров выступал в третьем отделении, а антракты максимально затягивались.

Когда началось представление, своевременно подавать животных на арену не успевали: их необходимо

было после дороги вымыть, расчесать, иногда надеть попону или уздечку. Тем не менее Владимир Григорьевич сохранял выдержку и заполнял паузы удачными импровизированными шутками. Было в ту пору В. Г. Дурову двадцать четыре года.

Оценивая выступление Дурова, Е. Кузнецов писал: «Номер масштабен, но бедноват по части реквизита и аксессуаров; но все искупалось личным обаянием дебютанта и той простотой, с которой он держался на манеже» (Арена и люди советского цирка. М., 1947. С. 339). И дрессировка отличалась высоким классом.

Вероятно, на всей земле нет циркового дрессировщика, который не использовал бы в своей работе берейторов. Для Дурова они имели особенно большое значение, если учитывать разнообразие его зверинца. И Дуров высоко оценивал работу своих верных помощников, таких как И. Бабутин, Е. Котинский, В. Алавердов (последний принял на себя обязанности администратора в дуровском номере, а это дело хлопотное). В Ленинград приехал, также в качестве берейтора, Юрий Владимирович Дуров, оказавший огромную помощь. Об этом талантливом человеке нужно сказать несколько слов.

Родной внук знаменитого клоуна и дрессировщика животных, одного из основоположников дуровской династии — В. Л. Дурова, сын его дочери Натальи, он был усыновлен дедом после того, как его мать трагически погибла, получил его фамилию и жил в дедовском доме.

Заметим, что в это время Дуров-старший относительно редко выступал в цирках, отдаваясь научной деятельности. В его доме постоянно бывали крупнейшие представители естествознания, в том числе академик В. М. Бехтерев. Другая дочь В. Л. Дурова, красавица Анна Владимировна, вышла замуж за выдающегося актера Малого театра П. М. Садовского. Но она вместе с мужем продолжала жить в доме отца. Таким образом,



Юрию Дурову приходилось видеть и слышать во время вечеринок, постоянно устраиваемых его теткой, многих выдающихся актеров, драматургов, театральных критиков.

Дед не возражал против того, чтобы внук пошел в цирк, стал дрессировщиком, но при этом считал необходимым, чтобы тот научился выполнять всю черную работу: чистить клетки, пасти корову, дающую молоко для обезьян, и тому подобное. Но сам внук мечтал о карьере театрального или эстрадного артиста. Он с голоса научился подражать рассказчику Е. А. Полевому-Мансфельду и охотно выступал перед сверстниками. Тайком от деда поступил в театральную студию, руководимую выдающимся актером и режиссером Ю. А. Завадским. В ту же пору, правда, на старших курсах, там обучались Р. Я. Плятт и И. М. Туманов.

Тем не менее когда В. Г. Дуров оказался в цирке, Ю. В. Дуров пришел к нему на должность ассистента и очень помог в становлении аттракциона. Вместе они проработали пять лет, а когда в 1936 году погиб дрессировщик Л. Г. Иванов, то Ю. В. Дурову передали его зверей. К ним прибавили слона и морских львов, и Ю. В. Дуров создал прекрасный аттракцион. В результате он по праву получил звание народного артиста СССР.

Но вернемся к первому приезду В. Г. Дурова в Ленинград. Оказалось, что опоздание зверей — это полбеды. Хуже было другое: Дурову запретили именоваться Дуровым. Семья престарелого В. Л. Дурова обратилась в суд: «Позвольте, какой же это Дуров? Его фамилия Шевченко. Мать — дочь А. Л. Дурова? Незаконная! Ее фамилия в девичестве Штадлер». Суд признал иск справедливым и запретил В. Г. Шевченко на территории РСФСР именоваться Дуровым. Начались суды и пересуды, и в конце концов право на ношение дуровской фамилии В. Г. Дуров получил... Но что было делать в Ле-

нинграде? Фамилия Дуров могла украсить цирковую афишу, привлечь зрителей, а кто знал Владимира Шевченко? И тогда Кузнецов изобрел такой остроумный выход из положения: был выпущен плакат с изображением генеалогического древа циркового рода Дуровых, и там, на своем месте, находился В. Шевченко — прямой внук А. Л. Дурова.

Тогда же Кузнецов опубликовал статью «Кандидат в Дуровы», в которой писал: «Перед нами уже сейчас стоит мастер. Советская арена получила кандидата в свои премьеры» (Лит. Ленинград. 1934. 26 янв.).

С рецензиями, высоко оценивающими выступления Дурова в Ленинграде, выступили ведущие критики С. Дрейден и Б. Бродянский.

Из Ленинграда В. Г. Дуров в ноябре 1934 года отправился, уже под этим именем, на гастроли в Москву и здесь также имел большой успех. «Правда» (1934. 27 нояб.) писала: «В обновленной программе выступления молодого Дурова является гвоздем. Зрители приходят в восторг от выступления молодого Дурова».

Именно в это время сложилась манера подачи дуровского аттракциона, сам принцип поведения артиста на арене. Конечно, со временем аттракцион в чем-то изменялся, совершенствовался: вводились новые животные, появлялись новые трюки, а то и целые сцены. Но схема номера оставалась прежней.

Как правило, Дуров занимал целое цирковое отделение. После объявления шпехштаймейстера торжественно звучала музыка, двумя шпалерами выстраивались униформисты. Дуров не торопясь выходил на манеж, останавливался неподалеку от артистического выхода и читал монолог. На протяжении артистической жизни им было прочитано множество монологов. Иные из них создавались специально к памятным датам и уходили из репертуара, как только теряли актуальность. Другие Дуров читал долго, иногда по году, а то и больше.

Голос у Дурова был красив, выразителен, дикция превосходна. То, что он говорил, доходило до самых отдаленных мест амфитеатра. Читал он без лишнего пафоса, но всегда ощущая и передавая стих, стремясь раскрыть мысль, заложенную в произведении, а не выделять то или другое слово.

Приведем один из монологов, читаемых артистом:

Пришло заветное мгновенье:  
Я вижу снова вас, друзья,  
Любви, тревоги и волненья —  
Вот чем полна душа моя!  
И с радостью, с огромным чувством  
Я, по примеру прошлых лет,  
Вам отдам свое искусство,  
Неся свой дуровский привет!

Пока Дуров читал, зрители успевали его внимательно рассмотреть. И он им нравился: молодой человек, худой, изящный, даже грациозный, с интеллигентным лицом, державшийся скромно, более того, несколько застенчиво. С годами Дуров начал полнеть, но всегда сохранял легкость, изящество, хорошие манеры и большое обаяние. Одет он был в костюм, ставший для представителей Дуровской династии традиционным: клоунский комбинезон с короткой накидкой за спиной. Ноги были обуты в мягкие туфли без каблуков и чулки. Колпака Дуров не носил, голову украшал красивый пробор. В молодости он поднимал гримом вверх брови, что придавало его лицу лукавое и озорное выражение.

Был ли Дуров сатириком? Во всяком случае, стремился им быть. В своих монологах он часто вспоминал деда, хвалил сатирическую направленность его номеров и обещал идти по тому же пути. 9 ноября 1948 года В. Г. Дуров, Ю. В. Дуров и Карандаш поместили в «Литературной газете» открытое письмо, обращенное к писателям, с просьбой помочь цирковым клоунам в деле создания

сатирического репертуара. И надо сказать, что кое-какие сатирические вещи в репертуаре Дурова появились, о них речь впереди. Но по преимуществу Дуров был клоуном-лириком, и здесь, пожалуй, не имел себе равных.

Можно смело сказать, что ни до Владимира Дурова, ни после него ни один дрессировщик не выступал с таким богатым разнообразием зверей. В этом отношении к нему приближался только Юрий Дуров. У Владимира Григорьевича работали два слона, три, а иногда и четыре морских льва, верблюды, кенгуру, пингвины, обезьяны, пони, зебра, бегемот, собаки, гепард, попугаи, голуби, медведи, лошади и другие звери.

Очевидно, что каждое животное требует своего способа дрессировки: одно дело заниматься с собакой, другое — со слоном и третье — с морским львом. Разумеется, у В. Дурова имелись, как об этом уже писалось, квалифицированные помощники, часто проводившие всю подготовительную работу. Но выступать перед публикой приходилось ему, и, значит, заключительные репетиции, на которых протекала окончательная доводка трюков, выпадали на его долю. Иначе животные просто перестали бы слушаться дрессировщика. К сказанному добавим: далеко не все животные имеют продолжительный срок жизни, многие из них довольно быстро дряхлеют и умирают. Только обучил собак-жокеев, а уже надо готовить новых! Никто в цирке не бывает так занят, как дрессировщики.

Вообще, хлопот с цирковыми зверями немало: нужно стричь их, многих причесывать. Здесь дело без дрессировщика также не обходится. А кормить зверей, — ведь для каждого предназначен особый рацион! Слон, например, требует в день двадцать килограммов хлеба, сорок килограммов овощей, отруби, овес, килограмм сахара, и все это он заедает березовыми вениками, служащими ему зубочистками.

Как-то в Улан-Удэ, куда Дуров приехал на гастроли, не оказалось подходящей рыбы для морского льва — нужен был омуль. Тогда Дуров на рыбацкой лодке отправился до Селенги, а оттуда — в селение Харауз. Но рыбу добыл. И это был не единственный подобный случай.

И ведь почти каждый месяц звери переезжали из одного города в другой, иногда на значительные расстояния. Менялись климатические условия, часовые пояса. И звери, едва приехав в цирк, должны были выходить на манеж и находиться при этом, как говорится, в полной форме.

Что говорить, случается, что животное необходимо наказать, когда оно упрямится, капризничает, ленится, не желает делать того, что умеет. Но сам Дуров по этому поводу говорил: «Кнутом ничего хорошего не добьешься... Никогда не смог бы я обращаться со своими питомцами жестоко, прежде всего потому, что я люблю и жалею их».

В дрессировке, считал В. Дуров, главное понять, чего от того или иного животного можно добиться. Так, медведь перед выходом на манеж топчется на месте, и это его умение следует применить для создания номера: медведь, танцующий «Барыню». Конечно, необходимо развивать природный инстинкт животного, но перед этим следует правильно определить задачу.

Однажды слону на спину забрался кто-то из дуровских служащих. Слону стало щекотно, он начал шевелить плечами. На это обратили внимание и стали ему на спину набрасывать шаль. Слон начал шевелить плечами сильнее. Тогда слона научили переступать в это же время ногами. И получился номер: слон, исполняющий цыганский танец.

Когда выступал В. Дуров, создавалось впечатление, что звери вместе с артистом участвуют в веселой игре, и делают это сознательно. Казалось, игра доставляла

удовольствие обеим сторонам, а может быть, так оно и было.

Выступая на арене, Дуров создавал образ иронически настроенного человека и в то же время — доброго волшебника, умеющего при помощи палочки превращать животных в сознательно мыслящие существа. То, о чем зрители — дети и взрослые — читали в сказках, как бы материализовалось на арене.

Дуров активно вмешивался в действия животных, комментировал их словесными шутками, слегка сердился, подзадоривал. Он разговаривал с животными, как с разумными партнерами, от которых зависел успех выступления.

Владимир постоянно стремился найти в номере тот или другой конфликт. Например, отработав, пони не желала покидать арену, решительно отказывалась слушаться дрессировщика. Она усаживалась на барьер, и хотя Дуров щелкал кнутом, соблазнял ее сладкой морковью, пони в ответ на все его призывы удалиться отрицательно мотала головой. И тогда Дуров приглашал слона-дружинника. Тот брал пони под уздцы и, несмотря на сопротивление, увлакивал ее за занавес. Надо ли говорить, что исполнение этого номера всегда сопровождалось смехом и аплодисментами!

Вообще, следует признать, что звери творили у Дурова чудеса. Вот тому несколько примеров. Слон стоял попеременно на двух задних, двух передних и двух боковых ногах. Мало того, он умудрялся, стоя на одной ноге на тумбе, удерживать равновесие. Слон переступал через лежащего на земле Дурова; при этом он тихонько опускал ногу на грудь дрессировщика, снова поднимал ее и только после этого делал шаг.

Морской лев на носу держал палку, на которой находился мяч. Это сооружение лев подбрасывал, палка улетала в сторону, а мяч он ловил на нос. Зубами лев подбрасывал клоунские колпачки, те переворачивались

в воздухе, и лев их снова ловил. Затем, передвигаясь по манежу, переносил через лестницу-стремянку зажженную керосиновую лампу. И, наконец, ездил на пони, балансируя мячом на носу.

Никто из дрессировщиков ни до Дурова, ни после него такого трюка не показывал. Если бы Дуров только демонстрировал высшие достижения в сфере дрессировки, то и тогда он по праву завоевал бы ведущее положение в цирке. Но ведь показом трюков артист не ограничивался. Он стремился обыграть трюки, театрализовать их.

Вот один из примеров. Слон садился на барьер, Дуров помещался рядом с ним, брал аккордеон и начинал полупеть, полудекламировать:

Зачем ты странно так взглянула?  
Со мной останься — я молю.  
А ты головкой лишь кивнула  
И прошептала: «Я люблю».  
Но, вспомнив вдруг былые грезы,  
О чувстве пламенном моем,  
Ты вытираешь тихо слезы  
Ажурным тоненьким платком.

А слон «переживал»: закидывал хобот за голову, качал им, брал из рук Дурова платок и, казалось, действительно вытирал слезы. Это была необыкновенно смешная пародия на душещипательные романсы.

В другом номере слон усиленно дул в губную гармошку, а потом, взяв верблюдицу по имени Катерина за хвост, «танцевал» с ней вальс.

Слон садился за ресторанный столик, ему повязывали салфетку, и он ел винегрет при помощи вилки, точнее говоря, громадного трезубца.

В одном из номеров ресторанным посетителем оказывалась обезьяна. Она ела ложкой суп, перелистывала книгу и даже делала вид, что играет на скрипке.

Волк перепрыгивал через козлов. Гепард играл мячом, лиса прыгала в кольцо, на верху которого находился петух. Потом лиса усаживалась на мостик, прикрепленный к барьеру, под мостиком пробегала пони, на которой стояла собака. Собака вспрыгивала на мостик, сталкивала лису, и та оказывалась на пони. В свою очередь пони дергала скобу, и из клетки вылетала стая голубей.

Кенгуру боксировал на специальном ринге и с силой ударял противника в грудь задними ногами так, что тот летел кубарем.

Особенно гордился Дуров тем, что выступал с дрессированным бегемотом. Дело в том, что ему в юности дядя говорил: «Люби животных, каждое из них можно научить чему-нибудь. Есть только одно, чего достичь невозможно,— выдрессировать бегемота!» И вот в 1956 году бегемот появился в дуровском коллективе. «Первоначальное образование» он получил у артиста С. Исаакяна. С удовольствием бегемот ел из громадной ложки винегрет, кланялся зрителям, ходил по барьеру арены, делал боковые кульбиты, то есть переворачивался с боку на бок.

Слон брал в хобот веревку от гамака, качал в гамаке коверного клоуна. Играл также роль парикмахера: «брил» клоуна, сначала при помощи огромного помазка намазав его, а затем орудуя гигантской бритвой.

Обезьяна, по имени Икки, прыгала из-под купола на парашюте, а собака решала арифметические задачи: поднимала дощечку с числом, которое получалось в результате сложения, вычитания, умножения или деления. Конечно, когда собака бежала по кругу, на котором раскладывались цифры, Дуров подавал соответствующий сигнал. Но вопрос собаке задавал кто-нибудь из публики.

Широко известна «Железная дорога» Дурова — номер, в котором роли пассажиров, стрелочника, начальника станции и других играли животные.



Два петуха — тенор и баритон — соревновались, кто из них голосистее.

Дуров стрелял из ружья, и не успевал рассеяться дым, как с разных сторон цирка летели голуби. Они усаживались к Дурову на плечи, на голову и на ружье. Номер назывался «Сон охотника».

Пингвины по доске забирались на барьер арены, перепрыгивали с тумбы на тумбу.

И все это Дуров сопровождал шутками и прибаутками. Так, Дуров научил одного из морских львов по кличке Шери делать выдох, и при известном воображении этот выдох походил на возглас: «Ага». На этом номер и строился: львы свое выступление заканчивали, и двое из них покидали манеж, а третий продолжал сидеть на тумбе, бил себя ластом по животу, требуя еще рыбы.

Дуров у него спрашивал:

— Ты проголодался?

Шери отвечал:

— Ага.

— Но ты уже съел свою рыбу.

— Ага.

— Значит, ты хочешь получить Любочкину порцию?

— Ага.

— По-моему, ты нахал!

В ответ морской лев обиженно мотал головой. Тогда Дуров говорил:

— Ну, нахал не нахал, а обжора порядочный.

— Ага.

Действительно, когда дело касалось дрессировки, для Владимира Дурова, казалось, не было ничего невозможного. Не случайно во время его гастролей в Бельгии в местной газете писали: «Есть все основания предположить, что в один прекрасный день он заставит золотых рыбок прыгать в кольцо, а мух ходить на задних лапках» (См.: Сов. эстрада и цирк. 1969. № 4).

Держался на арене артист просто, скромно; в том,

как он произносил реплики, не было даже намека на декламационность. Мягкостью отличалось его общение с животными. Он контактировал с ними по-дружески, но без всякой сентиментальности, создавая со своими питомцами подлинный творческий ансамбль. И не случайно итальянский писатель Джанни Родари, посмотрев выступление Дурова, написал: «Его номера совершенны по ритму, по духу, его наполняющему, новаторству» (Сов. эстрада и цирк. 1963. № 6).

Чем дальше, тем чаще Дуров склонялся к тому, чтобы показывать тематические номера. Так, в 1940 году под его руководством пошла комическая сцена в исполнении животных «В коммунальной квартире». Возникла горячая перебранка возле плиты между собаками и кошками.

В другой комической сцене — «Дом отдыха» — два слона в трусах делали зарядку и укладывались спать в связи с тем, что наступал мертвый час. Потом шел концерт самодеятельности: слон крутил хоботом ручку шарманки и при этом ногой ударял в литавры, а хвостом бил в барабан. Слоניה исполняла цыганский танец.

В предвоенные годы Дуров стремился выступать и как сатирик. Он показывал так называемое аллегорическое шествие, в котором медведь изображал прогульщика, пеликан — летуна, собака — рвача. А Дуров все это сопровождал комическими репликами. Он инсценировал и поставил на арене басню «Лиса и виноград». Декорация изображала цветущий сад, вокруг него возвышался забор. Лисица прыгала, безуспешно пытаясь сорвать ягоды винограда, а Дуров читал стихи, высмеивающие реакционных политических деятелей, пытающихся опорочить успехи Советской власти.

Заканчивался аттракцион, как правило, тем, что слон хоботом поднимал Дурова, и артист, оказавшись на слоне верхом, исполнял стихотворение, в котором благодарил публику за прием.

Великая Отечественная война застала Дурова в Днепропетровске. Через несколько дней после ее начала Дуров стал читать стихотворение, написанное Б. Глаголиным:

Сейчас война, слова должны быть метки,  
Чтоб каждый стих огнем врага разил.  
И будет день, когда в железной клетке  
Фашистских мы покажем вам горилл.

Гитлеровские войска захватывали все новые области Украины. Встал вопрос об эвакуации. Но сделать это Дурову было далеко не просто. Следовало вывезти зверинец, а вагонов не хватало даже для воинских нужд. И тут помогли недюжинная энергия Дурова, чувство ответственности за свое любимое дело. В результате зверей все-таки удалось отправить в Казань. Конечно, ехали в страшной тесноте, не хватало корма для животных. Но, находясь в самых сложных условиях, Дуров зверей сохранил, выступал с ними и переезжал из города в город на всем протяжении войны. Во дворах госпиталей, где приходилось выступать Дурову, участники его коллектива устраивали манежи и давали представления для раненых.

Еще в начале войны, в Казани, Дуров встретил эвакуированного сюда Демьяна Бедного. За неимением места в гостинице поэт временно жил в цирке, в одной из артистических гардеробных. Он согласился написать для Дурова новый репертуар. Премьера состоялась в декабре 1941 года.

Выйдя на манеж, Дуров читал:

Привет, друзья, вам! Дуровский привет!  
Не тратя считанных минуток на поклоны,  
Я с трупною моей хочу сказать при всех,  
Чем можем мы служить для дела обороны.  
Присвоенное нам оружие, наш смех —

Оружье острое. Как всякий это знает,  
Смех убивает!  
Пусть остается враг все тем же злым врагом,  
Пусть он еще силен, свиреп и нагло дерзок,  
Но если смех звенит кругом,  
Но если враг для нас уже не только мерзок,  
Но омерзительно смешон,—  
Погибельный конец злодея предreshен!

И далее начиналась демонстрация животных, сопровождаемая комментариями:

Например:

Вот гусь!..  
Был предками его когда-то Рим спасен.  
Рим нынче варварством фашистским потрясен.  
Весь мир смешат его бесславные походы.  
Уж он над пропастью стоит одной ногой.  
Но в этом всем повинен здесь другой —  
Чернорубашечник бездарнейшей породы.

На арене появлялась утка, и Дуров читал:

Перед вами образец газетной утки.  
Есть утки Геббельса, они им не сродни.  
Когда закрикают они,  
Пустые крикают немецкие желудки.

На арену вывозили платформу с дико лающими, рычащими, готовыми друг друга разорвать псами, одетыми во фраки. Дуров читал:

С подручными своими псами  
Пес Гитлер,  
Знаете вы сами,  
Играет в дружбу — напоказ.  
На них культуры высшей знаки,  
Дипломатические фраки,  
А соберутся глаз на глаз —

Перегрызутся каждый раз.  
Зверье! Оскаленные пасти.  
Пред нами временная ось.  
Она трещит и вдоль и вкось,  
Мы раздробим ее на части.

Появлялся волк, одетый в овечью шкуру. Дуров читал:

Загримированный в овчину,  
Волк уговаривал овцу:  
Люблю тебя, идем к венцу!  
Что ж получалось в результате?  
По-волчьи сведены концы:  
Была овца — и нет овцы!

Дуров спрашивал у собаки:

— Что с гитлеровского портрета на нас глядит?

Собака зубами поднимала с манежа дощечку, на которой значилось: «Бандит!»

Следовал другой вопрос:

— Сейчас фашистским фронтом какой переживается этап?

Собака поднимала другую дощечку, на ней стояло: «Драп!»

Конечно, Дуров исполнял и другие номера, как и прежде поражал зрителей блестящим мастерством дрессировки.

Когда кончилась война, Дуров продолжал выступления. Теперь он все очевиднее утверждался как подлинный лидер в советском цирковом искусстве. Еще в 1939 году вместе с дрессировщиком львов Б. Эдером и канатоходцем И. Ташкенбаевым он был удостоен звания народного артиста РСФСР и тогда же получил орден Ленина. 6 августа 1967 года Дуров, первый из цирковых артистов, стал народным артистом СССР.

Его коллега, также замечательный цирковой артист-дрессировщик В. И. Филатов, писал: «Владимир Дуров пользуется особо непререкаемым авторитетом и любовью как у артистов, так и у зрителей... Только человек, безупречно преданный делу, которому он служит, преисполненный искренней любовью к своим питомцам, способен на такой, я бы сказал, самоотверженный образ жизни, какой вот уже сорок лет ведет Владимир Дуров» (Сов. цирк. 1957. № 1).

Дуров теперь выступал не только в крупных центрах,— он охотно выезжал на гастроли в другие города, даже если там отсутствовали благоустроенные цирки.

Он часто бывал за границей, показывал свое искусство в Чехословакии, Венгрии, Бельгии, Франции, Италии и везде имел большой успех. И что еще существенно: выступая в той или другой стране, Дуров разговаривал на манере на языке этой страны.

В 1958 году проходили гастроли Дурова в Брюсселе. В финале выступления, стоя на красном ковре, он читал по-французски стихи, которые в переводе звучали так:

Пусть солнце не скрывается во мгле,  
Несет под самым небосводом  
Всем людям счастье на земле,  
И мир, и дружбу всем народам!

И тут со всех сторон цирка на ковер слетались белоснежные голуби. Это было поразительное, феерическое и в то же время полное символического значения зрелище. Зрители стоя приветствовали артиста.

В послевоенный период В. Г. Дуров печатал статьи, публиковались беседы с ним. И всегда он утверждал высокую культурную и общественную миссию цирка.

Когда в 1947 году Е. М. Кузнецов подготовил книгу, посвященную истории советского цирка («Арена и люди советского цирка»), В. Дуров написал к ней предисловие,

в котором высоко оценил труд ученого, само его обращение к цирковой истории.

В. Дуров напечатал очерк о замечательном цирковом акробате, одном из первых, кто заинтересовался национальными цирковыми традициями, получившими развитие в Средней Азии,— В. К. Янушевском (Кадыр Гуляме).

Обращаясь к своим молодым коллегам, Дуров писал: «В наши дни искусство цирка, как и его мастера, получило всеобщее признание, всеобщую любовь. Какая огромная ответственность! Надо оправдать эту любовь, сохранить эту любовь» (Сов. цирк. 1957. № 1).

С 1942 года (с перерывами) Дуров возглавлял цирковые коллективы, показывающие полноценные программы. В этой связи он утверждал: «Художник — это тот, кто думает не только о собственном номере, но озабочен общей судьбой любимого дела, умеет понять его место среди других дел рук человеческих, точно уловить тенденции развития и управлять ими» (Сов. эстрада и цирк. 1968. № 10). Дуров активно поддерживал идею о подготовке цирковых режиссеров в высшем учебном заведении. В результате в Государственном институте театрального искусства им. А. В. Луначарского было создано отделение, готовящее цирковых режиссеров.

Особое внимание уделял Дуров детям. Он считал, что специально детского цирка создавать не следует, но обратить особое внимание на детские представления необходимо: «Пусть ребенок, явившись на утренник, увидит не облегченный вариант взрослой программы, с зияющими прорехами, а цельное, единое, специально для него замысленное и осуществленное представление». Дуров призывал не забывать о воспитательных функциях цирка: «Мы растим наших детей в атмосфере безусловного уважения к человеку, веры в его безграничные возможности. Но разве лишний штрих в этом уважении — то всемогущество, которое демонстрируют на аре-

не цирка? Власть над своим телом, смелое преодоление границ, положенных, казалось бы, самой природой,— в этом пафос лучших номеров, секрет их безошибочного попадания в самое яблочко зрительских интересов... Цирк, думается мне, тем и незаменим в наши дни для ребенка, что он как бы перекидывает мостик от сказки в живую реальность» (Сов. эстрада и цирк. 1969. № 8).

В послевоенные годы В. Г. Дуров работал очень активно. Он был членом художественного совета Всесоюзного объединения Государственных цирков, членом редколлегии журнала «Советский цирк», затем журнала «Советская эстрада и цирк».

Но в 1969 году Дуров серьезно заболел. Между тем, работа дрессировщика требует огромной нервной и физической отдачи. Выступать становилось все труднее. Тогда,— как казалось, временно,— дуровскую группу передали Мансуру Ширвани, до этого выступавшему в качестве фокусника. Но несколько последних лет он ездил с Дуровым и помогал ему. Было условлено, что на афишах будет значиться: «Зверей В. Г. Дурова показывает Ширвани». Так и поступили. Дуров даже обещал время от времени наезжать в те города, в которых Ширвани гастролировал. Но сделать этого из-за болезни не смог. Ширвани честно демонстрировал животных, но и только. Ему, очевидно, не хватало дуровского обаяния, и он целиком отказался от словесного оформления номеров. А без этого аттракцион сильно проигрывал.

Между тем болезнь Владимира Григорьевича Дурова прогрессировала, и 14 марта 1972 года в Москве он скончался, оставив после себя светлую память и у коллег-артистов, и у зрителей.





Ю. А. Дмитриев  
ЗНАМЕНИТЫЕ  
КЛОУНЫ

3

Карандаш



Пожалуй, из всех цирковых клоунов, выступавших на аренах советских цирков, только Карандаш приобрел имя, ставшее нарицательным. Карандашом часто называли не только конкретный персонаж, созданный талантом и трудом Михаила Николаевича Румянцева, но и любой комедийный образ, присутствующий на цирковой арене.

Что же касается настоящего Карандаша, то в период расцвета его таланта славу артист имел необыкновенную. Юрий Никулин вспоминал о таком случае. В связи с проходившим в Москве международным шахматным турниром в цирке разыгрывали сцену, этому событию посвященную. Артисты комедийного жанра Г. Рашковский, Н. Скалов, В. Гурский, С. Любимов, А. Буше и Карандаш затевали спор: кто из них имеет право именоваться любимцем публики? И каждый получал свою долю аплодисментов. Но когда такую претензию высказывал Карандаш, возникала овация, и она продолжалась не менее пяти минут,— случай в цирке беспрецедентный.

А вот что говорили о Карандаше зрители, и притом безусловно авторитетные.

*Летчик-космонавт, Герой Советского Союза Павел Попович:* «Спасибо вам, дорогой Михаил Николаевич, за ваш веселый талант и поражающий оптимизм! С вами никогда не состаришься».

*Академик А. И. Опарин:* «Карандаш очень много дал советскому зрителю своим высокохудожественным юмором и своим большим талантом циркового актера. Я лично всегда получал и получаю большое удовольствие, большую радость».

*Прославленный футбольный вратарь Лев Яшин:* «Карандаш вписывал в наше сознание напоминание о необходимости смелости, смеха, веселья».

А вот что думали о Карандаше его коллеги, знаменитые клоуны.

*Олег Попов:* «Я прошел целую школу, работая

с Карандашом всего полтора года. Он лучший из моих учителей и сегодня».

*Юрий Никулин:* «Только тогда, когда я могу с уверенностью сказать о своей новой репризе: так сделал бы Карандаш,— я вправе вынести ее на суд зрителей».

*Константин Берман:* «Хотя он мал ростом, но мне всегда представлялся ледоколом, который шел впереди каравана, взламывая лед недоверия к новому в полном традиций цирке».

*Борис Вяткин:* «Он у нас академик клоунады».

Цирк во время гастролей Карандаша всегда был переполнен. И это при том, что артист не разрешал себя широко рекламировать. Достаточно было повесить возле кассы плакат, что сегодня выступает Карандаш, как тут же выстраивалась очередь. Этим Карандаш гордился и подсмеивался над Эмилом Кио, заклеивающим своими афишами весь город.

Однако прежде чем добиться признания, М. Н. Румянцев, создавший образ Карандаша, прошел долгий и нелегкий путь. В цирке, кажется, ни один артист не шел легким путем, но путь Румянцева был особенно труден.

М. Н. Румянцев родился в 1901 году в Петербурге, в семье слесаря завода «Сименс и Гальске» (теперь ленинградский завод «Электросила» имени С. М. Кирова) \*.

---

\* В первом издании биографической книги М. Н. Румянцева «На арене советского цирка», вышедшем в 1954 году, обозначена другая дата рождения — 1906 год. Поскольку эта дата названа самим артистом, она также фигурирует в ряде работ, ему посвященных. Как-то я спросил у Михаила Николаевича: чем объясняется такая разница в датах, приводимых в первом и втором изданиях одной и той же книги? Он отшутился, но по существу ничего не ответил.

Теперь, когда М. Н. Румянцева уже нет среди нас, рискну высказать по этому поводу собственное предположение. В Техникум кинематографии и на Курсы циркового искусства Румянцев поступал в 1927 году, то есть в возрасте двадцати шести лет. Несомненно, что в таком возрасте его на акроба-

Жила семья трудно — в сырой, полуподвальной квартире. А тут еще, когда Мише исполнилось шесть лет, скончалась его мать, оставив троих детей. Миша был старшим среди них. Теперь отец, уходя из дома, просто запирал малышей в комнате на ключ.

По истечении некоторого времени отец снова женился, в этой связи переехали в более благоустроенную квартиру. Но мачеха оказалась женщиной неласковой. Детям из дома выходить разрешала редко и только во двор, чтобы она их видела и могла в любой момент позвать домой. А двор был маленьким, без зелени, зажатый пятиэтажными домами, один из тех дворов-колодцев, которые описывал Ф. М. Достоевский. Не было в детстве Михаила Румянцева ни книг, ни игрушек, ни материнской ласки — всего того, чем детство бывает славно.

Отец думал о будущем сына, но, устававший после работы на заводе, не слишком грамотный, он не мог ему уделять достаточного внимания. Тем не менее определил его в трехклассное городское училище, а после окончания, заметив, что сын любил рисовать, поместил в ремесленную школу рисования и черчения на литографское отделение. Конечно, учителя советовали посещать Эрмитаж и Русский музей, говорили о полотнах и скульптурах великих мастеров. Так начиналось эстетическое воспитание молодого человека. По собственной инициативе он начал посещать уроки в Школе поощрения художников, и это все впоследствии Румянцеву очень пригодилось.

В 1922 году семья Румянцевых распалась. Дома было голодно, и в Петрограде остался один отец. Мачеха с младшими детьми отправилась в деревню к своим родственникам, а Михаил Румянцев после долгих странствий

художественное отделение цирковых курсов, тем более при слабой спортивной подготовке, не приняли бы. И тогда, вероятно, он убавил себе возраст.

попал на родину отца, в Тверскую губернию. К тому времени от голода он отощал, ослаб. Но за лето на деревенских хлебах Румянцев поправился.

Осенью Михаил отправился на заработки в город Старицу, расположенный от деревни в двадцати верстах. Здесь ему удалось устроиться в местный драматический театр на должность плакатиста. Премьеры шли не реже двух раз в неделю, так что работы оказалось много. Но только писанием плакатов дело не ограничивалось: нужно было помогать бутафору ставить декорации, проверять билеты и расклеивать афиши. А когда шел спектакль, в котором имелась массовая сцена, приходилось и выходить на подмостки, так как труппа была невелика.

В этом театре Румянцев проработал три сезона, пересмотрел множество спектаклей, но остался равнодушен к сценической деятельности. Позже он писал: «Тот театр, который я видел, ничем меня не привлек. Как я сейчас понимаю, это был еще неосознанный протест против штампа, рутины, условности» (К а р а н д а ш. На арене советского цирка. М., 1977. С. 15).

В 1925 году театр прекратил ставить спектакли в Старице. Тогда восемь актеров во главе с Ю. Прозоровым, к ним присоединился и Румянцев, отправились на гастроли по Тверской губернии. В репертуар включили: «Василису Мелентьеву» А. Н. Островского и А. М. Геденова, «Анну Кристи» О'Нила, «Семью преступника» П. Джакометти и «Собор Парижской богородицы» В. Гюго. Все спектакли мелодраматического характера. Сборы от таких постановок в большинстве случаев бывали плохие, и актеры начали организовывать маскарады с призами за лучший костюм. Костюмы, созданные Румянцевым, имели большой успех, особенно тот, в котором он представлял прогоревший театр.

В Твери Румянцев с театром распрощался и подражался делать плакаты для городского сада. Осенью того же 1925 года Румянцев переселился в Москву.

И все-таки встреча с театром, как представляется, не была бесполезной. Наверное, среди актеров не было ярких дарований. Но у профессионалов сцены Михаилу, конечно, было чему поучиться. И кроме того, Румянцев хорошо узнал драматургию, в том числе классическую.

Найти оформителю работу в Москве было совсем не просто, но, на счастье Румянцева, в кинотеатре «Экран жизни», расположенном на Садовой-Самотечной, такое место нашлось. Здесь не реже двух раз в неделю менялась программа. Румянцева взяли сначала на испытательный срок, а потом на постоянную работу.

Кино нашего героя интересовало издавна, особенно комические ленты, которые он готов был смотреть по нескольку раз. Теперь, работая в кинотеатре и даже живя в нем (он ночевал там же, где работал), Румянцев старался не только смотреть фильмы, но и анализировать их. Тогда на экране выступали многие замечательные комики: Чарли Чаплин, Макс Линдер, Гарольд Ллойд, Бестер Китон, Пат и Паташон. Начинал блистательную карьеру комедийного киноактера Игорь Ильинский. Конечно, все эти артисты отличались талантом, обаянием, прекрасной мимикой. Но имелось у них еще одно достоинство. Все они, даже толстяк Фатти, великолепно владели своим телом, могли исполнять сложнейшие трюки. Актера-трюкача утверждал в советском кинематографе выдающийся режиссер-новатор Лев Кулешов.

У Румянцева зародилось желание стать киноартистом. Конечно, комиком. Он понимал, что при его небольшом росте и не слишком складной фигуре герой из него не получится.

Но чтобы стать комиком, полагал Румянцев, необходимо развивать свое тело, научиться делать хотя бы простейшие акробатические трюки. И когда сеансы заканчивались, он расстилал в фойе одеяла и начинал акробатические занятия: пытался стоять на руках, делать фодершпунги, то есть перевороты вперед, упираясь

руками в пол. Решался исполнять даже сальто-мортале, хотя пока без особенного успеха.

Летом Румянцев отправлялся на пляж и здесь продолжал свои акробатические эксперименты. Постепенно кое-что стало у него получаться, правда, не хватало того, что у акробатов называется *школьностью*, то есть выразительность, блеск. Румянцев также стал посещать манеж Гвоздева, брать уроки верховой езды.

В ту пору, это был 1926 год, в Москве на Мясницкой (теперь улица Кирова), почти напротив Главного почтамта, находились Курсы искусства движения, которыми руководила сестра известной поэтессы — В. И. Цветаева. Главное внимание здесь уделялось пластике, но преподавались также жонглирование и акробатика. Последний предмет вел интересный человек С. П. Сергеев. Он разработал собственную систему преподавания акробатики по принципу: от простого к сложному. Румянцев стал его учеником и впоследствии писал, что любил акробатику, хотя она ему и трудно давалась.

Курсы искусства движения по преимуществу готовили артистов эстрады, а еще больше на них занимались те, кто просто хотел приобрести красивую осанку, физически укрепнуть. Румянцев же мечтал о карьере профессионального киноартиста. Вот почему он отправился в Москву на просмотр, устроенный Ассоциацией революционной кинематографии, и был весьма доволен, когда его признали годным. Именно такое решение помогло Румянцеву преодолеть робость и отправиться на экзамен в Государственный техникум кинематографии. Туда зачислить должны были двадцать три человека, а желающих набралось пятьсот. Михаил прошел через это «сито», и все-таки его не приняли: не оказалось аттестата об окончании среднего учебного заведения, хотя бы семилетки.

И тут кто-то сказал, что открыт прием на только что созданные курсы (впоследствии техникум) циркового



искусства. И Румянцев решил и там попробовать свои силы. Позже он признается, что в цирковую школу его особенно не тянуло, но имелось большое желание учиться.

Поступал Румянцев в акробатический класс в надежде подготовить номер комической акробатики. Может быть, думал он, через цирковую школу все-таки удастся прийти в кино.

Экзамен на цирковые курсы Румянцев сдал неважно, его не хотели принимать. Пришлось обращаться к директору курсов А. А. Луначарской. Старый член партии, человек, влюбленный в цирк, она умела разбираться в людях. Михаил привлек ее своей непосредственностью, неудержимым желанием учиться. В результате Луначарская отдала приказ: «Румянцева на курсы зачислить, но условно». И на протяжении первого курса его каждый месяц собирались исключать.

А жилось трудно, стипендии на первом курсе не платили,— значит, необходимо было работать. В том же кинотеатре «Экран жизни» Румянцев продолжал рисовать плакаты, делая теперь это по ночам, днем шли занятия на курсах, да еще дополнительно сам занимался акробатикой.

Опыта подготовки цирковых артистов в условиях учебного заведения не имелось, и те, кто учил, зачастую так же экспериментировали, как и те, кто учился. Подходящее помещение для занятий отсутствовало. Занятия проходили в фойе и коридорах театра «Мюзик-холл» на Большой Садовой улице (это было перестроенное здание цирка Никитиных). Только когда Румянцев перешел на третий курс, цирковому техникуму предоставили специальное помещение в Петровском парке, на 5-й улице Ямского поля. Раньше там был манеж и конюшни купца Расторгуева. Пришлось приложить немало усилий, чтобы сделать помещение хоть сколько-нибудь пригодным для занятий.

Но все это потом, пока же, в начале лета 1927 года, студенты первого курса, разбившись на группы, готовились к выезду на производственную практику. Румянцев ни в одну группу не включили, считая, что он для поездки не подготовлен. И тогда кто-то из педагогов предложил отправить Румянцева в качестве коверного. Эта роль не считалась почетной: подумаешь, валять дурака в паузах между номерами. Но выбора не было, и Румянцев на эту роль согласился.

Подобрали в никитинских кладовых для него костюм: рыжий парик, оранжевый, без подкладки, пиджак, белые в синюю полоску брюки. Все, чтобы было чуднее.

Но вот что существенно: в то время как другие участники предстоящих поездок придумывали себе заковыристые псевдонимы — Флорена, Гренадо, Поль, — Румянцев решил, что его будут именовать на представлениях Рыжим Васей: ему явно хотелось, чтобы публика принимала его персонажа за своего, а это должно было определять и репертуар.

Ученики, да и педагоги, наперебой предлагали Румянцеву, как они говорили, «битые» репризы, которые вызовут громовой хохот. А он эти предложения отклонял, хотя его собственный репертуар был весьма невелик. Он явно искал нечто такое, что соответствовало бы его маске Рыжего Васи. Румянцев понимал, что найденный в кладовых костюм ни в какой мере не подходит характеру играемого им персонажа. И на последние деньги заказал красный фрак, бежевые ботинки, желтые брюки. Но когда костюм был готов, стало ясно, что и он никуда не годится...

Когда Румянцев поступал на курсы, в Ленинграде в ролях коверных действовали Франц и Фриц (Томашевский и Артамонов) — большой и карлик, строившие взаимоотношения на том, что карлик объегоривал большого. Они были среднего уровня акробаты, но репризы по преимуществу строились на оплеухах. Что же касает-

ся внешнего вида, то это были совершенно абстрактные персонажи, о которых можно было только сказать — рыжие клоуны. И таких было большинство в других цирках.

Но в Московском цирке на Цветном бульваре роль коверного, начиная с 1925 года, на протяжении нескольких сезонов исполнял Гиссель Бард, и о нем необходимо сказать несколько слов.

Этот артист приехал из Германии, где до прихода в цирк он выступал в варьете как танцор-эксцентрик. В цирке он появился в маске Чарли Чаплина.

Конечно, успех Гиссель Барда в значительной степени определялся тем, что он использовал маску великого кинокомика, но не только этим. Журнал «Цирк» (1925. № 6) писал, что в нем «все естественно, как в ребенке, и в этом его очарование». Артист умел удивительно сосредотачиваться на происходящем на манеже, его вера в предлагаемые обстоятельства была поразительна. Подлинно ребяческий интерес у него вызывали и шамбарьер, и турник, и мячи жонглера. И всем этим он хотел поиграть. А после номера с дрессированными лошадьми Чаплин выводил на арену козу, пытался ее дрессировать.

Румянцев внимательно наблюдал за Гиссель Бардом и впоследствии так писал о нем: «Этот Чаплин не делал в паузе репризы, как это обычно делают коверные, а строил всю работу преимущественно на обыгрывании тех или иных номеров. Это придавало его ассистентуре характер чего-то органически неотъемлемого от цирковой программы. В общем работа этого артиста была мягкой, благородной, очень живой и остроумной» (Советский цирк. Л., 1938. С. 253).

Цирковой Чарли Чаплин не был в прямом смысле слова бытовым образом, но, при всей условности, в нем ясно ощущался современный человек, житель большого города, нашего века. Конечно, Гиссель Барду было дале-

ко до кинематографического прототипа, но современную основу его творчества он почувствовал и сумел передать. И именно это его качество в первую очередь привлекло к нему внимание многих советских артистов.

На манежах в 30-е годы у нас появилось немало Чаплиных, в том числе талантливых: Х. Мусин, А. Сергеев, Г. Лерри (Легалов), Е. Бирюков и другие. Но среди них Румянцев оказался первым. И не только потому, что раньше других выступил в чаплинской маске, но и потому, что Чаплин в его изображении оказался наиболее своеобразным и убедительным. Замечательный советский актер, по преимуществу выступающий в комических ролях, М. И. Жаров так высказался о Чаплине — Румянцеве: «Карандаш явился в цирк в маске Чаплина и с его демократической темой. Но и в маске Чаплина он оставался русским клоуном, в котором из-за чаплинского человечка проглядывало русское лукавство, природная хитрость».

Однако вернемся несколько назад. В 1929 году Румянцев переходит на третий курс циркового техникума и одновременно становится учеником класса клоунады. Но при этом он оговорил себе право посещать занятия по акробатике, гимнастике, эквилибристике.

В новом классе Румянцеву опять не повезло: его и здесь признали профнепригодным, и снова педагоги, а это были опытные мастера — артист Театра сатиры Д. Л. Кара-Дмитриев, режиссер Н. М. Фореггер, балетмейстер П. Е. Кретов, — предложили его исключить. Не давались ему этюды; стоило занятию посетить двум-трем посторонним людям, как Румянцев замыкался, переставал быть выразительным и в результате вовсе не мог этюд исполнять.

Думается, что это происходило из-за того, что педагоги сразу требовали от ученика конечного результата, демонстрации мастерства. Румянцев же хотел и мог работать, только по-другому: ему необходимо было пси-

хологическое оправдание каждого действия, а это значило — сосредоточенного внимания. Когда этого не было, Румянцев терялся, тушевался, становился скованным и неинтересным.

Из техникума Румянгева и на этот раз не исключили, за него заступился преподававший тогда там режиссер М. С. Местечкин, человек талантливый, умный и доброжелательный. Он обратил внимание, как Румянцев работал над собой: где-нибудь в закутке, в стороне он часами репетировал, как говорится, для себя, и исчезали его робость, его скованность. Но создавал репризы он очень медленно, все проходило через ряд репетиционных этапов.

Наступила зима 1930 года. Контракт с Гисселем Бардом заканчивался, он начал капризничать и в один из дней заявил, что заболел и выступать вечером не будет. И тогда кто-то предложил заменить его Румянцевым, благо он тоже начал носить маску Чаплина. Конечно, это было легкомыслие: заменить опытного и талантливого мастера новичком, ни разу не выступавшим на профессиональной цирковой арене, да еще без единой репетиции.

Румянцев стоял перед выходом на манеж, и его в буквальном смысле слова трясло. От волнения темнело в глазах. Но вот он вышел перед публикой, встал на барьер — и ни с того ни с сего упал с него плашмя на арену. Никто не засмеялся, а многие испугались: не расшибся ли клоун? Тут же Румянцева срочно кем-то заменили, и он поплелся расстроенный домой.

Можно было бы не вспоминать об этом эпизоде, если бы через два месяца в здании училища не открылся районный цирк, в котором наряду с учениками выступали профессиональные артисты. Роль коверного, в маске Чарли Чаплина, поручили исполнять Румянцеву. Значит, ему верили, видели в нем дарование. И здесь он имел успех.

Вскоре из Московского цирка шапито, расположенного в Центральном парке культуры и отдыха, в силу каких-то обстоятельств до окончания сезона уехали коверные клоуны. Для замены снова выбрали Румянцева, и он работал здесь не менее десяти дней. Претензии к нему не предъявлялись.

Осенью 1930 года техникум был закончен. Молодые артисты разъезжались по циркам. Румянцев получил предложение вступить в труппу ереванского цирка «Колосс» — и согласился.

Заметим, что ереванский цирк «Колосс», куда Румянцев направился, являлся частной антрепризой. Во главе его стоял Я. З. Кудрявцев, его собственностью были лошади, ковры, занавесы, барьерные дорожки, а без всего этого существование цирка было невозможно.

Когда-то Кудрявцев пользовался успехом как балалаечник и исполнитель частушек, но еще в дореволюционные времена он занялся цирковой антрепризой. И дело вел успешно. Человек это был умный, энергичный, опытный, редко ошибающийся при подборе артистов. То, что он пригласил в свой цирк Румянцева, служило доказательством, что тот как клоун представлял для цирка интерес.

После завершения срока контракта в Ереване Румянцев начал выступать в государственных цирках: Смоленском, Бакинском, Краснодарском, Воронежском, Саратовском.

При чтении автобиографической книги Карандаша «На арене советского цирка» может создаться впечатление, что он везде проваливался, что зрители, приученные предыдущими коверными к грубым шуткам, его не принимали. Думается, что в этот вопрос необходимо внести ясность.

Конечно, Румянцеву не хватало опыта, мастерства. Он допускал ошибки, срывы. Сам рассказывал, как однажды в Краснодаре в жаркий и душный день, когда

публика под брезентовым куполом цирка буквально обливалась потом, он взял в руки шайку и веник и отправился на верхние места «париться». Публика встретила это намерение клоуна смехом и аплодисментами. Но, поднявшись наверх, он не знал, что же делать дальше, растерялся и спустился вниз, уже никем не замечаемый. И тогда артист ясно понял, что каждую шутку следует продумывать до конца, особое внимание обращать на финал.

В Баку Румянцев приехал на шестимесячный сезон, и публика его встретила хорошо, но уже через месяц-полтора репертуар иссяк, клоун начал повторяться, и это, естественно, снизило успех. Пришлось прибегать к импровизациям, чтобы вернуть прежнее внимание зрителей. В результате художественно-политический совет Бакинского цирка принял такое решение: «Тов. Чарли Чаплин весьма талантливый актер, и при оказании ему помощи со стороны ЦУГЦа, как пролетарскому по происхождению артисту, он в ближайшие годы мог бы занять первое место среди коверных этого жанра».

Румянцев часто бывал излишне самокритичен. Так, приехав в только что выстроенный Саратовский цирк, он с горечью констатировал, что зрителей больше интересует вновь выстроенное здание, чем то, что происходит на манеже. Но вот рассказ очевидца — драматурга Ю. Чепурина. В 1931 году, когда Румянцев прибыл сюда на гастроли, мать Чепурина устроилась в цирк на должность билетерши, и Чепурин благодаря этому мог постоянно посещать цирковые представления. Впоследствии он писал: «Все меньше оставалось желающих осматривать архитектуру цирка, все взоры были прикованы к маленькому человеку в мешковатом костюме и котелке, хозяйничающему на манеже». И дальше: «Через самое короткое время цирковой комик М. Румянцев — Чарли Чаплин стал любимцем города» (Цит. по: В и к т о р о в А. С пером у Карандаша. М., 1966. С. 37).

Румянцев приехал на гастроли в Смоленск. Надо было знать директора этого цирка Н. С. Бурунского, человека строгого и даже придирчивого, беспощадно снимавшего с программы номера, если они ему казались художественно неполноценными. Румянцев проработал в Смоленске целый летний сезон, а по его окончании ему вручили приказ, в котором значилось: «Тов. Чаплин за большую работу над собой, удачное пародирование номеров на манеже, поднятие актерской квалификации, усердную работу, которая помогла выполнению промфинплана, премируется костюмом».

Сам Румянцев даже с некоторым удивлением отмечал, что если он оказывался в городе во второй раз, публика его встречала особенно приветливо.

Но тут же заметим, он очень много работал над собой. Как и прежде, старался не пропускать кинокомедии. И не просто смотрел, но и анализировал их, особенно игру актеров. И пришел к выводу: «Комик должен быть приятным, тем самым зритель будет на его стороне... У комика должна быть комична сама внешность и особенно движения, чтобы смех не исходил исключительно за счет комического трюка, а за счет манеры его исполнения. Сам же трюк должен быть только плюсом ко всем этим качествам комика».

В этот период Румянцев стремился активно вести наблюдения за окружающей жизнью, часто посещал базары, бродил по улицам, стоял в магазинах, наблюдая глазами художника за каждым человеком, в котором он обнаруживал яркую характерность. И в то же время он наблюдал за собой, изучал себя. Сделал сорок фотоснимков в профиль и анфас, стремясь в разных ракурсах представить свою индивидуальность. Заказывал все новые парики, но подстригал их сам, принаравливая к своему лицу. Кроил и перекраивал брюки, заботясь, чтобы они оставались чаплинскими и вместе с тем соответствовали его фигуре.



Румянцев справедливо полагал, что большое значение для представления имеет темпоритм; особенно существенно его значение для клоуна, выступающего в паузах между номерами.

Но главное — Румянцев все больше думал о поведении своего персонажа на манеже, о том, как найти единство со всей программой. Сразу после представления, еще оставаясь в гриме и костюме Чаплина, он внимательно продумывал все, что происходило сегодня на представлении, что хорошо принималось публикой и что не имело успеха. Он все активнее входил в номера, стараясь их расцветить блестками юмора и одновременно добиваясь максимальной естественности поведения на манеже. Особенное внимание обращал на выступления перед детской аудиторией, прекрасно понимая, что дети не простят даже малейшей фальши.

На гастроли в цирк приехала знаменитая труппа джигитов, руководимая М. Н. Тугановым. И, естественно, встал вопрос: как органически войти в их номер? После раздумий Румянцев решил — надо поступить так, как это сделал бы пятилетний малыш: вероятно, он надел бы мамин халат, а на голову — ее муфту и вместо ружья взял бы палку.

Едва Тугановы заканчивали свое выступление, как Чаплин — Румянцев за занавесом кричал: «Эссо!» Униформисты пытались его задержать, но он, расталкивая их, вырывался на манеж, держа детское ружье прикладом вперед, и якобы стрелял, крича при этом: «Пу!» И тут же Туганов производил настоящий выстрел. От страха Чаплин делал каскад.

Эта короткая сценка игралась очень убедительно и всегда имела у зрителей большой успех.

Чем дальше, тем увереннее выходил Румянцев на манеж. Он сам говорил: «Я уже с настроением ожидал вечернего выступления. А после хорошо проведенной программы я уходил в прекрасном настроении».

И жил теперь Румянцев только цирком, придумывая все новые и новые трюки и репризы. Он все яснее ощущал, что творчески растет, достигает успеха у зрителей более тонкими и мягкими приемами. Но, продолжая и углубляя работу над собой, Румянцев все острее чувствовал необходимость избавиться от маски Чаплина. Как говорил сам артист, она «уже сыграла свою роль в общем процессе моего развития».

Это вовсе не значило, что он полностью отвергал значение своих выступлений в чаплинской маске. Наоборот, утверждал, что маска Чаплина принесла пользу в связи со многими творческими поисками. Чарли Чаплин — глубоко жизненный персонаж. Нормальный, вполне житейский его вид в простом бытовом костюме избавлял коверного от пестрого в клетку, от грубого, развязного поведения, от традиционных пощечин и падений.

Но сам Румянцев чувствовал, что лично для него маска Чаплина изжила себя, и он все чаще задумывался: какой должна быть новая маска?

В 1934 году Румянцева пригласили в Ленинградский цирк. Дебют его в этом цирке состоялся 15 сентября. Он выступал еще в костюме Чаплина, и на афише стояло: «Весь вечер на манеже Чарли Чаплин», а в скобках мелкими буквами значилось: «М. Н. Румянцев».

В предыдущем сезоне в Ленинградском цирке коверным был П. А. Алексеев, до этого исполнявший с хорошенькой партнершей комико-акробатический номер под псевдонимом Макс-Максли. Теперь на афишах этого артиста обозначали полным именем и отчеством: Павел Алексеевич. И играл артист современного обывателя, только несколько по-клоунски утрированного. Казалось, что этот человек встал с одного из кресел партнера и вышел на арену. И его, человека со здравым смыслом, все здесь происходящее приводило в недоумение. Почему у зонтика, с которым выступает эквили-

бристка, кривая ручка? Им же трудно защищаться от дождя! Почему люди разъезжают на одноколесном велосипеде? С некоторым даже испугом он обходил обруч, через который акробаты совершали прыжки. Журнал «Рабочий и театр» (1935. № 35—36) так о нем писал: «Именно в этом противопоставлении быта и искусства, житейского и профессионального лежит, на наш взгляд, дальнейшее развитие образа коверного. У Павла Алексеевича этот путь обещает много интересного и неожиданного». Но, проработав в Ленинградском цирке всего один сезон, П. А. Алексеев перешел на эстраду, где начал выступать как своеобразный конференсье, по преимуществу на детских утренниках.

Конечно, Румянцев как артист был значительно одареннее Алексеева, но после Павла Алексеевича его Чаплин показался слишком традиционным и даже архаичным. Особенно он раздражал главного режиссера цирка Е. П. Гершуни, человека знающего, талантливого, но порой стремящегося к новаторству ради самого только новаторства. За спиной Румянцева повели переговоры о возвращении Павла Алексеевича на манеж. Ведущий программу В. Е. Герцог, видя отношение начальства, начал «гнать программу», зачастую просто не давал Румянцеву — Чаплину закончить репризу. А тут еще была опубликована рецензия, в которой говорилось, что появление на арене Чаплина — это шаг цирка назад. Надо было что-то предпринимать, и притом как можно скорее.

Румянцев активно посещал музеи, выставки, лекции по вопросам театра, одну за другой читал книги по искусству. Вечерами на представлениях старался все время быть в центре действия.

В одну из программ включили аттракцион иностранного гастролера Лейнерта. На арену вывозили гигантскую пушку, артист забирался в ее жерло. Раздавался выстрел — и при помощи сильной пружины Лейнерт вылетал из ствола, летел высоко над манежем и падал

в специальную сетку. И вот однажды, когда пушку вывезли на арену, зрители увидели сидящего высоко, на конце ствола, Чаплина. Это было неожиданно и забавно. И хотя Лейнерт протестовал против такого, как он говорил, унижения мирового аттракциона, дирекция цирка настояла на том, чтобы Чаплин продолжал на пушке выезжать.

Чем дальше, тем яснее обрисовывались черты нового образа. Сам Румянцев вспоминал: «Постепенно я стал отходить от чаплинских стандартов, приспособливал уже костюмы для себя, чтобы я не был в его костюме, и учитывал свои особенности, свою собственную физическую конституцию, свои личные данные и возможности».

Следовало решать, какое имя будет носить новый персонаж. Привычные для цирка псевдонимы Макс, Жорж, Пьер были сразу отвергнуты. Не хотелось идти по пути привычной цирковой условности. Такие фамилии, как Смешилкин, Глупышкин, Чудачков, также не годились. Они делали характер сразу ясным, ограничивали его.

Однажды Румянцев занимался в цирковом музее (есть такой при Ленинградском цирке). Здесь ему попался в руки альбом работ известного французского карикатуриста Каран д'Аша. И Румянцеву пришлось в голову именно таким именем назвать своего будущего героя\*.

---

\* Каран д'Аш — действительно, ряд лет именно так это имя и печаталось на афишах. Но чем дальше, тем чаще начали спрашивать: «Но почему Каран д'Аш? Ведь это удивительно свойский современный персонаж! Почему он называет себя на французский манер, да еще с дворянским «д»?» Далеко не сразу М. Н. Румянцев прислушался к этим доводам; ему казалось, что прежнее написание имени прибавляет значительность его особе, что если лишить фамилию ее французского написания, то она потеряет свой комизм. Но постепенно Румянцев все больше соглашался с теми, кто ему со-

Итак, имя найдено! Теперь следовало подумать о костюме. Он должен быть черным. Этот цвет облагораживает и вместе с тем резко выделяется на желтых опилках манежа, на красном ковре. Костюм следует шить мешковатым, но отнюдь не заведомо эксцентрическим. Широкие штаны дают больше возможностей, чем узкие: их можно закручивать штопором, в них можно сделать большие карманы. Мягкая шляпа для комика удобнее, чем котелок, она может принимать самые разные формы. Чаплинский фрак заменялся на пиджак. Раньше, чтобы ноги выглядели вывернутыми, левый ботинок надевался на правую ногу и наоборот. Теперь ботинки надевались как полагается, хотя и оставались большими, клоунскими. Бамбуковая чаплинская тросточка уже была не нужна.

Но черный костюм бывал хорош зимой. Когда же Карандашу довелось летом выступить в цирке шапито Таврического парка культуры и отдыха, он там появился в белых брюках и белой рубашке, неся пиджак через руку. Совсем дачник, или точнее — человек, выехавший в выходной день на лоно природы. А сбоку находился футляр с фотоаппаратом. В один из моментов Карандаш ставил на землю штатив, открывал на нем футляр — а там оказывались... бутылочка, стопочка и бутерброд.

Уже первый сезон в Ленинграде в маске Карандаша принес артисту большой успех. А на зимний сезон 1935—36 годов его пригласили в Москву. И с возрастающим успехом он здесь проработал несколько лет.

Конечно, в течение первых месяцев в образе что-то оставалось от Чаплина. Это проявлялось то в походке, то в каких-то движениях. Но постепенно, и, надо сказать, достаточно быстро, чаплинское уходило. Новый образ,

---

ветовал именоваться просто Карандашом, и перед самой войной это имя в такой транскрипции появилось на афишах: «Весь вечер на арене Карандаш».

а это значило и новый характер, все очевиднее утверждался на арене.

Уже во второй московский сезон «Правда» писала о Карандаше: «В цирке весело и интересно. Клоунада у ковра, представляющая чрезвычайно трудный вид циркового искусства, заслуживает всецелой похвалы. Клоун Каран д'Аш, хотя и не полностью освободился от штампов, находит много свежих приемов, вызывающих веселую реакцию» (1936. 21 сент.).

Прежде чем перейти к рассказу о характере Карандаша, скажем о тех чисто цирковых возможностях, какими артист располагал.

Уже говорилось, что акробатика Румянцеву давалась трудно, но занимался он ею неустанно и добился вполне достаточных для клоуна успехов. Он поднимался на вершину перша, который эквилибрист держал за поясом; сходил на лошади стоя, правда, надев лонжу; владел основами манипуляции, а это значило, мог показывать не слишком сложные фокусы; научился исполнять сальто-мортале. И имелось в его репертуаре два акробатических прыжка, которые кроме него — во всяком случае, так совершенно — никто не делал. Первое: Карандаш падал плашмя на спину — и тут же, сделав резкое движение телом, вставал совершенно прямо, заложив руки в карманы, «столбом», как он сам говорил. И второе: он прыгал на ягодицах, используя резкие движения всего туловища и ног. Такие прыжки всегда вызывали смех всего зала.

Чтобы лучше представить цирковые возможности Карандаша, расскажем один эпизод из его жизни. В Советском Союзе незадолго до войны гастролировали замечательные итальянские исполнители воздушного полета Амадори. Случилось так, что во время их выступления заболела партнерша. Тогда руководитель номера попросил Карандаша подниматься на мостик, чтобы, находясь там, в нужное время подавать трапецию, необходимую

для вольтижера. И это задание Карандаш выполнял. А ведь мостик находился высоко под куполом и забираться на него надо по веревочной лестнице. Мало того, Румянцев сам качался на трапеции.

А свое пребывание на мостике Карандаш заканчивал так: зрители видели, что клоун, недавно трусивший, теперь чувствует себя все увереннее и увереннее. Вот он уже начал бравировать опасностью — и в результате падал с мостика в сетку. И дальше, вскочив на сетку ногами, Карандаш начинал дрожать от страха так, что сетка ходила ходуном, потом спрыгивал с сетки, убегал за занавес, там налетал на мороженщицу и сбивал ее с ног.

В чем же была суть образа Карандаша, созданного Румянцевым? Сначала приведем определение, какое дал сам артист: «Моему герою свойственно сочетание любопытности и любопытства, которые, будучи преувеличенно выражены, могут ставить его в комические положения. Мой герой — нормальный, здоровый, улыбающийся человек, очень подвижный, который всюду успевает, с детской непосредственностью реагирует на каждое смешное положение. Ему до всего есть дело. Мой герой не одинок: он как бы олицетворяет человека, не беспокоящегося за свою судьбу, он один из тех, за спиной которого стоит масса. Его улыбка здоровая, спокойная, и уже в ней отражено оптимистическое самочувствие современного советского человека» (К а р а н д а ш. На арене советского цирка. М., 1977. С. 52).

Иногда говорили, что Карандаш привлекателен потому, что это ребенок, и его отличает детская наивность и детская же фантазия. Позволим не согласиться с такой точкой зрения. Карандаш Румянцева был взрослым человеком, но это один из тех чудаков, которые и будучи взрослыми сохраняют детскую непосредственность. И он играл с детьми совершенно на равных. Смешно и трогательно, что взрослый человек сохраняет простоту, наив-

ность и фантазию ребенка. Это бесспорное приближение циркового клоуна, при сохранении известной условности, к быту. Это не абстрактная клоунская маска, а живой, конкретный, хотя и несколько окариатуренный, современник.

Очень верно оценивал маску, созданную клоуном, писатель Ю. Н. Благов: «Карандаш наивен, но не глуп, лукав, но не зол, смешон, но не уродлив. За ребячливыми поступками видится добрый человек, который искренно рад тому, что сам веселится и других веселит» (Наш современник. 1967. № 10).

У молодого Карандаша из-под высокой черной фетровой шляпы виднелась пышная шевелюра. Под черным костюмом была полосатая сорочка с накрахмаленным воротничком. Галстук заменяла темная тесьма. Походку Карандаша писатель Л. В. Никулин точно назвал «флагирующей — то есть легкой и с какой-то лентой».

Приведем еще одну цитату, позаимствовав ее из послесловия дочери Румянцева, талантливой журналистки Н. М. Румянцевой, к книге отца: «Карандаш один из первых, в ком зрители увидели современника, со своими печалью и радостями. Он похож на своих зрителей, у него все логично — внешность и поступки» (Карандаш. На арене советского цирка. М., 1977. С. 130).

Его вера в предлагаемые обстоятельства была поразительна, его непосредственность на манеже оказывалась выше всяких похвал, по умению прибегать к экспромтам он не знал себе равных. Однажды, еще до войны, когда Карандаш выступал в сочинском цирке шепито, начался ливень. Вода затопила артистический выход и манеж. И Карандашу пришлось одному на протяжении двадцати минут занимать зрителей. Он черпал воду сковородкой, прыгал через одну лужу, чтобы попасть в другую, подражая зрителям первого ряда, садился на спинку кресла. Привязывал к сковороде шнур и начинал удить рыбу. Публика не уставала смеяться, она даже не



заметила, как дождь прекратился и униформисты подготовили арену для выступления следующего номера. А удалившись за занавес, Карандаш сказал: «Мне самому было весело».

С удовольствием читал Румянцев детские сказки, выискивая в них сюжеты для своих реприз. Он так говорил корреспонденту журнала: «В свое смехотворчество у ковра я стараюсь внести осмысленное содержание, беря темы для моих реприз и шуток в окружающей обстановке. Каждая деталь, каждый штрих моих комических выходов и сценок — результат продуманного творческого процесса» (Декада московских зрелищ. 1939. № 3).

Свои репризы Карандаш, как правило, создавал медленно, хотя случались и исключения. Репризы в процессе подготовки проходили ряд этапов, при этом артист преодолевал многие сомнения, а иногда отказывался от почти готовой сценки, хотя на нее было затрачено немало времени и усилий. Когда реприза в уме складывалась, он шел за советом к инспектору манежа Московского цирка А. Б. Буше. Тот обладал удивительным чувством комического, и если он говорил, что реприза будет иметь успех, Карандаш начинал усиленно над ней работать.

В предвоенные годы Карандашу посоветовали приобрести собаку, которая стала бы для него партнером в выступлениях. Такую собаку в конце концов Карандаш приобрел. Ее звали Никс, и она была породы скотч-терьер. Дрессировать ее артист отказался, сказал, что в этом случае собака потеряет свою естественность. Он стал выходить на манеж вместе с собакой, которую в просторечье называли Клякса. Позже у Карандаша появляется целая собачья стая.

Пока Карандаш, как правило, не делал самостоятельных номеров, он заполнял паузы и входил в номера других артистов. Вот как это выглядело.

У замечательных жоксеев Серж-Александровых име-

лась лошадь в крупных яблоках. И вот Карандаш выходил с ведром и щеткой, собираясь эти яблоки смыть. А после выступления этих артистов он гарцевал на палочке.

Силовые акробаты Грими (Г. Шварцман и М. Кузьменко) покрывали свои тела бронзовой краской и замирали возле громадных часов, образуя бронзовую скульптуру. И тут в дело вмешивался Карандаш: он подкрадывался к «скульптуре» и ударял ее молотком по ноге. По цирку шел густой медный звон.

После выступления велофигуристов Морено (Свистуновых) Карандаш выезжал верхом на осле, но на хвосте животного имелся номер — 000, возле головы — руль, а под брюхом — педали. По дороге осел останавливался. Тогда Карандаш брал насос, обматывал ослиную ногу резиновым шлангом и начинал ногу накачивать.

На столе, покрытом скатертью, спускающейся до земли, акробаты Аркатовы строили сложные пирамиды. А когда стол поднимали, под ним оказывался спящий Карандаш.

Дрессировщик усаживал лошадь в кресло. После него такую же операцию с ослом собирался произвести Карандаш, но для этого он брал детский стульчик с отверстием посередине. Осел садиться отказывался, Карандаш пытался притянуть его к стулу большим магнитом, ничего не получалось, он тянул осла за хвост — и сдирал верхний покров хвоста. Секрет этого трюка прост: хвост был побрит и на него надет волосатый чехол.

После выступления жонглера Н. П. Барзиловича Карандаш начинал подбрасывать и ловить шары, предназначенные для игры в крокет, и один из шаров с треском опускался бросающему на голову. На секунду в зале воцарялась тревожная тишина — уж больно сильным казался удар. Но она сменялась смехом и аплодисментами: оказывается, на голову упал мяч, сделанный в виде крокетного шара. Жонглер бросал мяч зрителям,

а когда они его возвращали, ловил его на палочку, зажатую между зубами. Затем Карандаш брал в рот поварешку и требовал, чтобы зрительница бросила мяч так, чтобы он оказался в ложке. Ничего из этого не получалось. Тогда Карандаш вывозил небольшую пушку, прочищал ее ежиком, предназначенным для примуса, заряжал огурцом и грозил, что в зрительницу выстрелит. Раздавался выстрел, но у пушки оказалась сильнейшая отдача. И поэтому, когда через несколько секунд Карандаш появлялся верхом на осле, под глазом у него висел фонарь, но настоящий, со вставленной в него свечой.

Карандаш поднимался на мостик к канатоходцам Свириным и шел по канату, держась за плечи впереди идущего аквилибриста. На середине пути Карандаш решил отдохнуть, сел верхом на канат, упираясь ногами в растяжки. Между тем ведущий его аквилибрист убежал. Поняв, в какое положение попал, Карандаш сначала испускал отчаянный крик, потом начинал думать, как бы спуститься. Оказывается, вокруг его тела обмотана на всякий случай веревка. Карандаш рулеткой мерил расстояние от каната до сетки, перебрасывал через канат веревку и начинал съезжать по ней вниз. Но один из концов веревки оказывался короче другого, и Карандаш стремительно падал в сетку. А дальше все происходило так же, как когда он выступал в номере Амадори.

Есть такое выражение: «Прямо пятки засверкали». У Карандаша они сверкали на самом деле, когда он в одном из номеров убежал от лошади: в каблуки вставлялись маленькие лампочки и батарейки. А перед этим Карандаш смазывал пятки маслом, используя для этого масленку смазчика железнодорожных вагонов.

В номере дрессировщиков Сидоркиных морские львы в громадном бассейне повторяли все движения девушек-пловчих. Любопытный Карандаш поднимался на верхний край бассейна, рискованно наклонялся — и падал в воду. Вынырнув, он убежал с арены, а потом появился в ку-

пальном халате и вешал на протянутом над ареной тросе полотенце, трусы и, наконец, сам ложился для просушки на трос, прикрепив себя бельевым зажимом.

Исполнители атлетического номера брата Нелипович, кончая номер, укладывали гири и штанги в специальный ящик. Под этот ящик случайно попадал Карандаш, и его в буквальном смысле слова расплющивало. (Конечно, происходила подмена, и вместо артиста под ящиком оказывалась кукла).

Можно еще и еще приводить примеры реприз Карандаша. До войны программы в Москве менялись раз в два-три месяца, и к каждой из них артист готовил новый репертуар.

«Литературная газета» (1938. 10 июня) тогда написала: «То, что делает Карандаш, смело и изысканно. В основе его приема разделенная со зрителями радость жизни. Это как раз то условие, которое делает работу актеров народной».

Артист чувствовал себя на манеже совершенно свободно. Конечно, то, что он делал, зачастую приобретало буффонный характер, но ничто не противоречило жизненной логике. Так, когда униформист устанавливал три турника, Карандаш запутывался в тросах и никак не мог из них выбраться.

Когда выступали исполнители икарыйских игр, руководимые А. Н. Александровым, Карандаш, сосчитав, сколько в труппе детей, решал, что можно без ущерба для номера украсть особенно понравившегося ему мальчика, для чего брал специальный мешок. Но мальчика не давали. Тогда он находил молоденькую и хорошенькую зрительницу и, соблазняя помидором, предлагал ей вместо мальчика залезть в мешок.

То, что Карандаш действовал предельно органично, вовсе не стремился к нарочитому комикованию, позволяло ему пользоваться в случае необходимости любым, иногда вовсе не утрированным костюмом. Так, участвуя

в аттракционе И. Н. и А. Н. Буслаевых «Полет на санях над ареной», он, исходя из того, что выступление подавалось как зимняя сюита, выходил в лыжном костюме. А случалось, он проводил представление в костюме униформиста.

Как правило, Румянцев делал весь необходимый реквизит сам, справедливо полагая, что на манеже реквизит превращается в своеобразного партнера.

Очень редко артист поступал так, чтобы зрители насмеялись, что называется, до отвала. Он всегда заботился о том, чтобы его выхода ждали, чтобы зрители не пресыщались смехом.

Закончив выступление, Карандаш старался не раскланиваться с публикой, считая, что это уводило бы его от правды образа: ведь кланяется Румянцев, а не Карандаш. С подобным мнением можно соглашаться и не соглашаться, но артист делал так, как ему подсказывала совесть художника.

В тот период Карандаш на арене почти не разговаривал. Артист вспоминал: «Первые мои слова и отдельные выкрики на манеже стоили мне больших усилий, трудно было решиться заговорить. Я чувствовал себя неловко, и речь мне не давалась. Слова были чужими, они не вязались с моим персонажем. Со стороны я услышал: «Все бы хорошо, только говорить не следует, речь все портит».

Характерно, что Карандаш почти никогда не репетировал, конечно, кроме занятий акробатикой. Готовясь исполнить новую репризу и проработав ее в уме, он только несколько раз проходил по манежу, намечая места, на которых должен был быть исполнен тот или другой трюк или произойти остановка. Зато с величайшим вниманием следил за репетициями других артистов, стремясь найти свое место в их номерах. Глядя на него, нетрудно было убедиться, что он мысленно находится на манеже, напряженно ищет. И не дай бог

ему в этот момент помешать! На того, кто так поступал, обрушивался настоящий шквал негодования. Все работники цирка знали это и старались во время репетиций к Карандашу не подходить.

Началась Великая Отечественная война. В сентябре 1941 года Карандаш участвовал в программе открытия Московского цирка. В конце этого же месяца он эвакуировался в Омск, а в начале 1942 года вернулся в Москву.

Артист все время думал о перестройке работы применительно к условиям военного времени. Прежде всего Румянцев решил создать небольшую артистическую бригаду, чтобы выступать в действующей армии. И в июне 1942 г. такая бригада выехала на фронт. В ее состав вошли: танц-акробаты З. и Г. Энгель, клоуны-буфф Г. и П. Есиковские (Пач-Пач), комические акробаты Ф. Хвощевский и А. Будницкий, певица Е. Мерцалова, баянист Н. Глебов, инспектор манежа Н. Костромин и, конечно, Карандаш.

Следует отметить, что почти все номера, входящие в репертуар бригады, были пронизаны юмором. В понимании Румянцева цирк должен быть веселым искусством, а на фронте — тем более.

Поначалу Карандаш стремился к тому, чтобы все по возможности было как в настоящем цирке: он расстилал на земле ковер, укреплял на специальных подставках занавесы. Но очень скоро выяснилось, что делать это не всегда возможно. И все равно на каждое представление ведущий Костромин надевал фрак, а Мерцалова — концертное платье. Сам же Карандаш одевался и гримировался с той же тщательностью, что и в Москве.

Выступая на фронте, Карандаш использовал, по-своему, конечно, ее интерпретируя, фронтовую тематику.

Гитлеровцы для разведки широко использовали самолеты системы «Фокке-Вульф-189», именуемые в солдатском просторечии «рамами». Во время выступления Карандаша кто-нибудь бросал обыкновенную оконную

раму, клоун в ужасе шарахался, потом хватался за поясницу и извлекал громадную пулю. Далее шел к дереву, отламывал две ветки, одну затыкал себе за пояс, а другую за ошейник собаке: маскировка.

Другая шутка артиста называлась «Бдительный часовой». Карандаш, игравший роль часового, обращался к проходящему:

— Стой! Кто идет? Пароль?

— Затвор.

— Да нет, сегодня не «затвор», а «ствол»! Проходи! Успех на фронте Карандаш имел очень большой.

Возвратившись в Москву, Карандаш включился в репетиции, связанные с постановкой пантомимы «Трое наших» (авторы А. Н. Афиногенов и М. И. Бурский, постановщик Н. М. Горчаков, режиссер А. Н. Ширай, художник Б. Р. Эрдман).

Трое наших — это три советских солдата, совершавшие удивительные подвиги на фронте и в тылу у немцев. Что же касается Карандаша, то он играл самого себя, приехавшего с артистической бригадой на фронт. Устав от выступления, Карандаш засыпал в танке и таким образом оказывался в партизанском отряде. Партизаны взрывали немецкий штаб, начинался бой, а Карандаш, вылезший из танка, бил фашистов поварешкой. Конечно, это была типичная цирковая агитка, цирковой плакат, но Карандаш и здесь, как всегда, оказывался органичен и смешон.

Естественно, что в условиях войны Карандаш все чаще задумывался об общественной, сатирической направленности своих номеров. Но в то же время он приходил к заключению, что показывать их следует, оставаясь в своем образе, что выход из него снизит восприятие реприз, их доходчивость. Это касалось и выбора тем, и особенно их решения.

Первая злободневная реприза, исполненная Карандашом, была такова: из-под купола цирка опускали гро-

мального паука-крестовика, символизирующего фашизм. Карандаш ударял по нему молотом. Паук со страшным треском лопался.

Лучшим злостным номером Карандаша был «Танк», исполненный в 1942 году. Раздумывая о создании этого номера, артист исходил из того, как сконструировал бы фашистский танк маленький мальчик: вероятно, он нашел бы старые ящики, бочку, и все это послужило бы корпусом «машины». На бочку можно водрузить ящик из-под консервов, и он превратится в башню, а в башню — воткнуть полено, оно станет пушкой.

Карандаш говорил: «Любую будущую сценку я во всех вариантах, со всеми деталями, репликами, трюками тщательно обдумываю, если так можно выразиться, мысленно репетирую ее до тех пор, пока совершенно отчетливо не представляю себе каждый шаг, каждый жест». Так обстояло дело и с «Танком».

Номер исполнялся так. Карандаш спрашивал у ведущего программу А. Б. Буше:

— Александр Борисович, хотите, я покажу, как фрицы шли сюда и обратно?

— Ну, что же, покажи!

— Дай дорогу!

Карандаш убегал за занавес и появлялся с огромным портфелем и тут же заявлял, что у него ничего не выйдет, так как «там монтер все лампочки вывернул».

Но желание показать номер слишком велико, и Карандаш начинал готовиться при публике. Он надевал получеловеческую, полукабанью маску, на голову чугуный котелок, брал в руки огромный топор и, широко расставив ноги, приложив ко лбу с козырьком руку, смотрел вдаль.

Выносили танк, Карандаш в него усаживался и с криком «Nach Moskau! («На Москву!»)» отправлялся в поход. Танк тянули на веревке. На середине манежа он



варывался. Карандаш делал из него боковой кульбит. Теперь его голова завязана, костюм разодран в клочья. Он хватал костыль и, хромя, убегал. А когда выходил на аплодисменты, то выяснялось, что впопыхах вместо штанов надел на ноги рубашку.

Для другого сатирического номера на арене устанавливали маленькую трибуну. Выбегала уродливая собака, становилась на трибуну, упиралась передними лапами в пюпитр и начинала лаять и выть в микрофон. Клоун снимал собаку с трибуны и говорил: «Речь министра пропаганды Геббельса окончена».

Известно, что некоторые нечестные люди пытались те или иные недостатки, в которых сами бывали повинны, сваливать на войну. Карандаш в одном из своих выступлений начинал вместе с униформистами подметать арену, но скоро бросал метлу. Буше ему говорил:

— Подними метлу!

— Не могу.

— Почему?

— Война!

Целый вечер Карандаш мотался по арене с противогазной сумкой на боку, а в результате выяснялось, что она ему заменяла портфель.

Вскоре после войны он делал вид, что бьет ремнем курицу. У него спрашивали:

— Что ты делаешь, Карандаш? За что ты бьешь птицу?

И получали ответ:

— Как же ее не бить, война кончилась, а она все несет яичным порошком!

В конце сороковых годов Карандаш находился в зените славы, бесспорно, это был тогда самый знаменитый клоун советского цирка. По-прежнему он выступал в Москве, но теперь уже с самостоятельными номерами, исполнял большие, конечно, по цирковым масштабам, сцены, привлекал для участия в них своих учеников

и партнеров. Постепенно менялся и сам облик персонажа Румянцева. В середине пятидесятих годов он сменил привычный черный костюм сначала на зеленый, а потом на фиолетовый. Последний разве только цветом отличался от обычного житейского, и брюки у него были обычные, совсем не широкие, как прежде. Но главное не в костюме, а в том, что Карандаш все дальше уходил от веселого и непосредственного озорника, так сказать, вырослел, и все чаще играл различные роли в соответствии с содержанием сценок.

Как кажется, здесь права Н. М. Румянцева, которая писала: «Во всех этих изменениях видны и сила и слабость Карандаша. Сила в том, что он интуитивно почувствовал необходимость перемен и пошел по новому пути, добавляя именно те краски, которые стали нужны времени. Слабость в том, что он не сумел сказать главное об этих годах, отразить их суть так же точно, как суть тридцатых — сороковых годов».

В послевоенный период Карандаш стал больше разговаривать. Конечно, его реплики отличались краткостью, монологов он не произносил, но слово теперь присутствовало в большинстве его номеров.

Разговаривая, Карандаш всегда соединял слово с цирковым действием, с трюками. И здесь нельзя не привести очень верного замечания, сделанного критиком В. М. Сухаревичем — любителем и знатоком циркового искусства. Он говорил: «Могут возразить, что слово в интермедиях и клоунадах Карандаша носит подчиненный характер. Что ж, я с этим согласен и, более того, убежден, что на манеже лучше всего доходит действие, а не слово, поступок, а не многословная речь, события, которые мы видим, а не те, о которых нам рассказывают» (Сов. эстрада и цирк. 1958. № 2).

Карандаш выезжал в тележке, запряженной ослом. На середине манежа осел останавливался, теперь никакая сила не могла его сдвинуть с места. А между тем

инспектор манежа требовал, чтобы животное было убрано, иначе нельзя продолжать представление.

— Да не нервнируйте меня,— возражал Карандаш.— Вот осел, придется его отхлестать!

— Бить осла нельзя!

— То есть как нельзя?

— Осел на то и осел, чтобы его уговаривали.

— Но ведь он же не тронется с места, если я его не отхлестаю...

— Я уже вам сказал: не хлестать!

И тогда Карандаш выпрягал животное, сажал его в тележку, брал в руки оглобли и увозил осла с манежа. «Зритель верил, что Карандаш не мог поступать иначе. И проделывал все это артист с такой внутренней убежденностью, с такими реалистическими, точными деталями, что не поверить было нельзя, а следовательно, нельзя было и не рассмеяться» (Сов. эстрада и цирк. 1958. № 4).

После того как эквилибристка на проволоке заканчивала свою работу и покидала манеж, Карандаш начинал танцевать вокруг проволоки. Казалось, вот-вот он сейчас вступит на лесенку, чтобы подняться на мостик... И тут смолкал оркестр. Клоун делал вид, что разочарован, но отходил от проволоки с явным облегчением.

— Что же ты, Карандаш?

Он отвечал:

— Музыки не хватило.

Можно вспомнить и другие шутки Карандаша, так сказать, продолжающие его прежнюю традицию. Но в это время он стремился к созданию сатирических вещей. И если раньше обычно репризы придумывал сам, то теперь все чаще обращался за помощью к литераторам. Так, В. Бахнов и Я. Костюковский написали для него сценку «Диссертация». В ней Карандаш, ловко оперируя двумя ведрами, защищал кандидатскую диссертацию о переливании из пустого в порожнее, обещая следую-

щую диссертацию, уже докторскую, посвятить теме: о переливании из порожнего в пустое. Право, нечто подобное еще случается в ученом мире.

Карандаш вез через манеж на тележке множество бумажек, а когда его спрашивали, что это за бумаги, отвечал:

— Резолюции, чтобы получить килограмм гвоздей.

Затем с той же тележкой он возвращался назад. Ему задавали вопрос: получил ли он гвозди? Карандаш отвечал:

— Одной резолюции не хватило!

Карандаш собирался прочесть лекцию о борьбе с предрассудками и суевериями. Инспектор манежа желал ему успеха. Тогда Карандаш с испугом восклицал:

— Сплюньте, чтобы не сглазить!

А тут, как на грех, через манеж проходила черная кошка. Увидев такое, Карандаш в страхе бежал назад. Ни о какой лекции при таких обстоятельствах не могло быть и речи.

Карандаш играл роль директора мебельной фабрики, выпускающей уродливые платяные шкафы. И как бы ни старались эти шкафы подправить, все равно они косячились. В конце концов шкаф падал на директора и расплющивал его.

Клоун выводил на манеж большую группу людей. Оказывалось, что все это бухгалтеры, экономисты, секретари, кладовщики... А обслуживали они одного-единственного плотника.

Многие сатирические номера Карандаша отличались злободневностью, в свое время имели право на успех. Но вот что при этом существенно: все чаще случалось, что Карандаш только комментировал действие, сам же в нем как артист участия не принимал.

Но были в его послевоенном репертуаре вещи, которые хочется определить как классические. Прежде всего это «Вода» («Пари») и «Случай в парке».

«Вода» — старинное клоунское антре. Клоун предлагает своему партнеру поймать в воронку, которую тот будет держать над головой, мяч: если это удастся, то он в награду получит хороший ужин. Но оказывается, что это розыгрыш. В воронку из-за спины держащего льют воду. Естественно, он опускает воронку, а значит — проигрывает ужин. Но находится такой хитрец, который все равно остается сухим, сколько ему в воронку воды не льют. Так его воронка сконструирована.

Карандаш и его партнеры проводили это антре с необыкновенным темпераментом, используя не только кружки, но и ведра, и даже корыто, прибегая ко множеству комических фортелей. Зрители хохотали буквально до слез.

«Случай в парке» — сцена, придуманная и поставленная самим Румянцевым. Вот Карандаш, в самом благодушном настроении, помывшись и напарившись, возвращается из бани домой. Под мышкой он держит шайку, в руках веник. Проходя через парк, Карандаш решает отдохнуть, присаживается. Но оказалось, что скамья недавно выкрашена. В результате руки и даже лицо оказывались в зеленой краске. А тут еще сердитый дворник, вооруженный метлой, гнал его, так как парк должен закрываться. Карандаш убегал от дворника и случайно разбивал статую Венеры Милосской. Он пугался случившегося, пытался восстановить скульптуру, но пугал куски, так что получалась нелепая фигура. Но вот сторож возвращался, и Карандаш, чтобы выйти из положения, сам вставал на пьедестал, выпуская длинную, до пят, рубаху. И снова сторож гнался за Карандашом.

Вероятно, в пересказе все это не кажется особенно смешным, но когда эту сценку исполнял Карандаш, смех не умолкал ни на секунду.

Н. М. Румянцева так трактовала идею этой сцены: разбить, сломать, испортить даже великое произведение искусства можно в один момент, а восстановить прекрас-

ное трудно, если вообще осуществимо. По нашему мнению, дело здесь в другом: человек, блаженствуя, часто забывает об ответственности, вот с ним и происходят всякого рода неприятные казусы.

До 1954 года Карандаш в течение зимних сезонов оставался ведущим комиком Московского цирка. Но годы шли, все труднее становилось постоянно создавать новый репертуар. А старых прекрасных вещей в архиве накопилось множество, и просто грех было их не показывать публике. И тогда Карандаш решил начать гастролировать по циркам страны. Первым городом, определив его как пробный, он выбрал Одессу, куда приехал всего на пять дней. Сопровождавший его в этой поездке Ю. В. Никулин рассказывал: «Такого триумфа, какой выпал на долю Карандаша в Одессе, я никогда ни до, ни после не видел». Затем Карандаш выступал во многих городах, побывал в Сибири, доезжал до Владивостока. В 1964 году, но только на одну программу, вернулся в Москву. Тогда известный театральный критик А. Анастасьев написал: «Он все тот же — наивный и жизнерадостный чудаков, удивляющийся тому, что происходит вокруг, увлеченно играющий с партнерами и зрителями, постоянно вмешивающийся в действие» (Сов. эстрада и цирк. 1969. № 12).

Во время цирковой работы он гастролировал не только в советских городах, но и в Марселе, Милане, Лондоне, Рио-де-Жанейро, Бухаресте и везде имел успех.

В этот период Карандаш работал не только в цирке: осуществилась его юношеская мечта стать киноартистом. Он снялся в фильмах: «Девушка с характером», «Высокая награда», «Карандаш на льду», «Старый двор», «Концерт — фронту» и в рекламной картине «Мороженое».

В 1972 году Карандаш отметил в Москве свое семидесятилетие и полвека работы на арене. Журналист спросил у Карандаша: чем он увлекается? Тот ответил:

«В жизни все интересно. Жить интересно, работать интересно; люблю рисовать, люблю философию — без этого нельзя быть комиком».

В 1972 году М. Н. Румянцев получил высокое звание народного артиста СССР, а в 1979 году, в связи с шестидесятилетием советского цирка, он был удостоен, вместе с дрессировщицей львов И. Н. Бугримовой и эквилибристом Е. Т. Милаевым, звания Героя Социалистического Труда. Они были первыми среди деятелей цирка, получивших это высокое звание.

Карандаш продолжал активно работать. Теперь он сотрудничал с учениками и партнерами: Ю. Никулиным, М. Шуйдиным, Л. Куксо, Б. Романовым, К. Ивановым, В. Гавриловым, И. Тряпицыным, В. Орловым, В. Успенским, Ю. Браймом, Д. Рагозиным, В. Галиным и другими. У Карандаша спросили: чего он ждет от своих учеников? Ответ был таков: «Прежде всего они должны использовать свою собственную индивидуальность. Именно из нее исходя, создавать собственный репертуар. А для этого нужна высокая культура и обширные знания» (Огонек. 1969. № 38).

В последние годы жизни Карандаш много думал о цирке и, в частности, о цирковой клоунаде. Он утверждал, что искусство цирка очень точно ощущает современность. Что же касается цирковых комиков, то, по его мнению, они только тогда могут быть интересны зрителям, когда фиксируют различные психологические поиски. Конечно, при этом необходимо и знание законов комического. Цирк не терпит грубой работы, штампов. Он требует изящества, тонкого вкуса. Клоун — это естественность.

В цирке, считал Карандаш, все надо делать самому. Труд клоуна очень тяжел, после каждого циркового отделения, в буквальном смысле слова, приходится выжимать рубашку. В цирке актер виден со всех сторон. В этом его сила, но при таком обстоятельстве очевиднее

становится малейшая фальшь. Вот почему приходится так много заботиться о выразительности тела.

Карандаш всегда очень много работал, работал почти до последнего дня своей жизни. Он умер в 1983 году.

И в заключение приведем слова Карандаша, которые он сказал незадолго до своей кончины: «Я клоун. И никем другим себя не представляю. У меня никогда не было желания начать все сначала. У меня есть только желание — продолжать. Я не могу и не умею быть нигде, кроме цирка. Даже дома долго быть не могу, меня тянет в цирк... Клоунада — это не только романтика, это самое реалистическое искусство. Если бы клоун не был законченным реалистом, вряд ли бы его принимали все зрители. Он видит действительность такой, какая она есть, просто поступки его отличаются от обычных поступков людей».





Ю. А. Дмитриев  
ЗНАМЕНИТЫЕ  
КАВУНЫ

4



Акрам Юсупов

Акрам Мамедович Юсупов в истории клоунады занимает особое место, как яркий представитель циркового искусства Узбекистана. Цирк в Средней Азии имеет многовековую историю и особую специфику, делающую его непохожим ни на какой другой. Наиболее притягательными в нем всегда были выступления канатоходцев — *дорвозов* и комиков — *масхарабозов*. Канатоходцы показывали свое мастерство на площадях на высоко поднятых над землей, натянутых между мачтами, пеньковых канатах или же на более низком, пружинящем канате — *сымдоре*, натянутом между козлами.

А в перерывах между выступлениями канатоходцев зрителей смешили масхарабозы, исполнявшие всякого рода комические сцены, по преимуществу бытового содержания. Например, в одной из них рассказывалось, как старый сладострастник выбирал себе молодую жену: он все больше увлекался словами свата, восхваляющего прелести невесты, а затем попадал впросак.

О дорвозах стоит сказать подробнее, иначе многое будет непонятно в творчестве Акрама Юсупова.

Точными сведениями о том, когда появились первые канатоходцы, наука пока не располагает. Старинная легенда рассказывает, что в очень отдаленные времена предки современных узбеков окружили вражескую крепость. Но она имела высокие, толстые стены. Все попытки взять ее заканчивались неудачами. И тогда храбрейший из осаждавших крепость прошел туда по туго натянутому канату и убил предводителя врага. В результате этого крепость сдалась.

Есть и более прозаические версии о происхождении канатоходцев в странах Средней Азии. Говорят, что это искусство пришло сюда из Китая. А вот другое объяснение. В годы позднего средневековья ремесленники, сплетая канат, выносили его на базар и, желая убедить покупателей в крепости каната, растягивали его между козел, становились на него, ходили по канату и на нем

прыгали. Постепенно для увеличения впечатления канат поднимали все выше, и, наконец, умение ходить по канату и производить на нем различные сложные движения превратилось в яркое и занимательное зрелище.

Как бы там ни было, канатоходцы в Узбекистане известны с давних времен. По традиции они давали представления на ярмарках, на базарах, а то и просто на площадях городов и кишлаков, собирая добровольную дань со зрителей.

В начале нашего века канатоходцы занимали, как правило, центральное место в довольно многочисленных узбекских цирковых группах. Особенно славилась семья, возглавляемая замечательным мастером хождения по канату Игамберды Ташкенбаевым (1866—1963).

В годы Советской власти искусство всех братских республик знаменуется бурным развитием. Крепнет дружба народов, дружба и взаимообогащение культур. В Москве и Ленинграде начинают проводиться гастроли национальных театров разных жанров, первые фестивали национального искусства. В 1924 году в Москве с большим успехом выступали замечательная танцовщица Тамара Ханум и узбекский ансамбль, возглавляемый Кари Якубовым. Москвичи познакомились с узбекским искусством, и оно было принято весьма положительно.

В 1934 году Е. М. Кузнецов, бывший тогда художественным руководителем Ленинградского цирка, предложил пригласить — для участия в представлениях цирков РСФСР — Игамберды Ташкенбаева и его сыновей. С этим предложением согласились. Первый просмотр состоялся в Москве. После него решили отправить узбекских канатоходцев в Ленинград.

В Ленинграде все делали заново: стойки для канатов, костюмы, необходимый реквизит. Главной заботой режиссера было сократить номер до нужных размеров, но при этом сохранить полностью национальный колорит.

Особые трудности возникали в связи с тем, что номер переносили с площади на цирковую арену. Но работа шла, и в конце концов в Ленинграде премьера была показана. А когда в 1938 году Ташкенбаевы вновь приехали в Москву, рецензент газеты «Известия» (1938. 15 дек.) писал: «Чрезвычайно своеобразное зрелище представляет собой выступление труппы канатоходцев под управлением Игамберды Ташкенбаева. Узбекские артисты работают на большой высоте на канате, натянутом наклонно. (Заметим, что лонжей в ту пору артисты не пользовались.— Ю. Д.) Их движения ритмичны и безошибочно точны. Один из канатоходцев прошел над ареной с завязанными глазами, казалось, он обладает каким-то особым чутьем. Большое впечатление производит выступление Игамберды Ташкенбаева, глубокого, седого старика (ему было в то время 72 года.— Ю. Д.), обладающего юношеской силой и гибкостью».

А теперь вернемся к Акраму Юсупову, творчество которого связано с труппой Ташкенбаева.

Акрам Юсупов родился в 1905 году в Куве, неподалеку от Андижана, в семье хлебопека Юсупа Мадалиева. Семья была большой. Только детей было девятеро. Прокормить такую семью, одеть и обусть ее главе оказалось не под силу. Но у него имелся брат — дядя Хатам — дорвоз по профессии. В 1911 году он взял на воспитание своего бойкого шестилетнего племянника и тогда же начал его обучать. Сначала просто сажал к себе на плечи и шел с ним по канату, приучая мальчика к высоте и вызывая у зрителей страх за жизнь ребенка,— тем более, что дядя делал вид, будто он на середине каната оступился. Зато когда они опускались на землю и мальчик обходил зрителей с тарелкой, сердобольные люди оделяли его особенно щедро. Конечно, собранные деньги забирал дядя, но он всегда хвалил племянника и за то, что тот показывал себя смельчаком, и за то, что так расторопен при сборе подаяния.

Постепенно дядя учил мальчика самого ходить по канату, стоять на нем на одной ноге и даже подпрыгивать.

Канатоходцы показывали свое искусство только летом, а зимой, когда бушевали ветры и начинались холода, находилось мало людей, готовых смотреть их представления.

Акрам возвращался в Куву. Здесь он помогал отцу печь лепешки, выносил готовый товар на базар и, если оставалось время, посещал мусульманскую религиозную школу — медресе. Впрочем, там ему не нравилось: все казалось скучным, к тому же учитель-мулла наказывал за малейшую провинность, а Акрам был, что называется, сорванец.

В школе Акрам Юсупов выучил несколько молитв, с грехом пополам научился по-арабски читать Коран. Русский язык в школе не преподавали, он его учил на улицах, общаясь со своими сверстниками, русскими ребятами. Но читать по-русски он до зрелого возраста не умел.

Как только наступала весна, Акрам возвращался к дорвозам. Постепенно его мастерство все больше совершенствовалось, мало того, он начал овладевать другими цирковыми специальностями: гимнастикой на турнике, кольцах, трапеции, акробатикой. Все больше его привлекало мастерство масхарабозов. Здесь скажем, что выступления канатоходцев представляли собой не просто демонстрацию опасных и сложных трюков, а подлинно театрализованные представления, со вступлениями, продуманными и отработанными диалогами, режиссерски поставленными концовками.

Масхарабозы стремились овладеть всеми видами искусства своих коллег: поднимались на канат, вращались на турниках, демонстрировали мастерство акробатов. Большой знаток узбекского народного искусства Толдон Абидов отмечал в своей книге «Мастера узбекского цир-

ка» (Ташкент, 1978): «Вместе с тем, оставаясь до конца верными искусству комического, они создали своеобразную жанровую разновидность, поднявшись со «сцены» (точнее говоря, с земли.— Ю. Д.) на канат, что привело к появлению небольших сенок-шуток на различные темы, которые связывались воедино со всем представлением. Опустившись на манеж — «сцену», они оставались в представлении, пародируя действия канатоходцев во время их отдыха наверху, бросая реплики снизу во время выступления, разыгрывая различные пантомимы, акробатические и другие трюки» (С. 17).

И Акрам Юсупов теперь все чаще, действуя на канате, прибегал к различным комическим приемам. Так, он играл трусливого сына канатоходца, срывался с каната, цеплялся за него руками и кричал: «Ой, боюсь, сейчас упаду!..»

Он не ограничивался только шутками, исполняемыми на канате, и, спустившись на землю, изображал комические сцены, достаточно широко используя в них диалоги.

Здесь нельзя не отметить, что в 1930 году Акрам Юсупов, как и большинство других цирковых артистов, вступил в систему Узбекского государственного объединения музыки, эстрады и цирка (Уз. ГОМЭЦ). Это дало ему право выступать не только на площадях, но и в цирках, правда, зачастую очень примитивно выстроенных и не имеющих даже крыш. В цирках он действовал не только как канатоходец, но по большей части как исполнитель комических сцен.

Напомним некоторые из них.

Бедняк брал у бая напрокат пятнистую лошадь, чтобы обработать свой небольшой участок земли. Приходило время расплачиваться, но денег у бедняка по-прежнему не было. Тогда бай приходил к нему в дом, чтобы получить долг.

Сын бедняка,— его-то и играл Акрам,— заявлял, что отца нет дома. Но бай его не слушал и в дом входил.

Тогда бедняк предлагал ему выпить чаю с лепешкой, съесть плов, но бай от всего решительно отказывался. Говорил:

— Мне не нужно твое угощение, отдай мне деньги за пятнистую лошадь.

— Деньги? — с некоторым удивлением переспрашивал бедняк. — Э, да ладно, о чем толковать, когда зарабатываешь, тогда и отдашь. Я же у тебя их сейчас не требую!

— Я спрашиваю у тебя деньги за пятнистую лошадь, а не ты у меня! — сердился бай. — Да я сейчас отведу тебя к казию (то есть к судье. — Ю. Д.)!

Тогда бедняк свирепел, кричал:

— А, убирайся прочь, гость, не понимающий уважения!

Начиналась драка. Сын стремился дерущихся разнять и одновременно помочь отцу — и получал в свою очередь от бая тумаки.

В другой сцене известный узбекский цирковой артист Ч. Ходжаев играл роль хитрого цыгана, стремящегося обмануть покупателя и всучить ему негодную кобылу, выдавая ее за резвого скакуна. Акрам играл роль наивного и простодушного покупателя. Чего только не выделял продавец, убеждая покупателя, что лошадь хороша! В конце концов он клал Акрама, как куль, на лошадиную спину, и тот, держась за лошадиный хвост, уезжал с арены.

Еще одна сцена. Акрам Юсупов уверял окружающих, что ему удалось изготовить подзорную трубу, при помощи которой, стоя на цирковой арене, можно увидеть любой город. Ему только нужны в качестве помощников четыре человека, чтобы эту трубу держали.

Выносили трубу — карнай. Акрам платком тщательно протирал «стекло». Требовал, чтобы носильщики поднимали трубу повыше, а то ничего не будет видно. Смотрел сквозь карнай и говорил:



— Я вижу Самарканд! — и предлагал посмотреть другим.

Но другие, смотря в карнай, ровцо ничего не видели.

— Э-э,— продолжал Акрам, снова подходя к карнаю,— какие красивые синие и голубые минареты, а вот базар — чувствуете, какой запах?

Другие отвечали, что они ничего не видят и запаха не чувствуют. Акрам настаивал:

— А я вижу!

— Что же ты видишь?

— Вижу, как четыре дурака держат одну длинную трубу,— отвечал Акрам и убегал.

Еще в одной комической сцене Юсупов делал со стола сальто-мортале на землю. Потом он, уже с земли, делал сальто-мортале, стремясь попасть обратно на стол. Но стол переставляли, и артист на него не попадал... Надо было видеть, как наивно удивлялся Юсупов: почему так получилось, каким образом стол оказался на другом месте? Еще больше он удивлялся, когда ему говорили, что стол стоит на месте — просто он, прыгая, сбился с дорожки. Тут, глядя на наивно удивляющегося Юсупова, нельзя было не рассмеяться.

В 1942 году в Ташкенте был создан Узбекский национальный цирковой коллектив, и Акрам Юсупов в него вступил. Вместе с этим узбекским коллективом, в составе труппы известных канатоходцев Ташкенбаевых, он приехал в Москву и сразу завоевал симпатии москвичей.

Акрам Юсупов появлялся на арене в костюме ферганского кызыкчи: в шапочке с кисточкой из вишни и яблока, белой рубаше с большим вырезом на груди, в легком, сшитом из разноцветных кусков атласа халате, подпоясанном платком. Белые шаровары заправлялись в легкие сапоги.

Акрам Юсупов был очень обаятельным артистом. Он

действительно не играл, а жил в образе, наивно верил во все происходящее на арене.

Юсупов не пользовался гримом, только нарисованные поднятые вверх брови придавали круглому лицу особое добродушие. На губах всегда играла приветливая улыбка. Едва Акрам появлялся перед зрителями, как сразу вызывал симпатию. Артист часто произносил возглас: «Эге!», выражая им и недоумение, и досаду, и отчаяние, и радость.

Посмотрев выступление Юсупова, актер и режиссер МХАТ, профессор театрального института, знаток и приверженец системы К. С. Станиславского И. М. Раевский сказал: «Этому артисту не надо говорить о системе Станиславского, он сам система Станиславского».

А вот мнение о нем выдающейся исполнительницы танцев народов СССР Тамары Ханум: «Талант Акрама Юсупова — неповторимый, блистательный, искрящийся».

И еще одно мнение, оно принадлежит народному артисту СССР Наби Рахимову: «Он самородок — самородок из самых глубин народа и поэтому всегда принадлежащий своему народу».

Ташкенбаевы уже начинали свой номер, успевали исполнить один, а то и два трюка, когда из-за занавеса слышался возглас: «Эге!» — и Акрам Юсупов появлялся на манеже.

Здесь следует заметить, что Юсупов вообще старался выйти, когда действие уже началось, он включался в него, и скоро получалось, что он занимал в номере доминирующее положение. При этом становилось очевидно, что он окружен доброжелательными людьми и со своей стороны относится к ним с большой симпатией.

Юсупов великолепно исполнял комическую сцену, написанную выдающимся узбекским поэтом Гафуром Гулямом.

Выйдя на арену, Акрам со вниманием и с некоторым удивлением осматривал публику, и главное — артистов,

находящихся на высоком мостике и готовых отправиться в путешествие по канату. Сразу становилось очевидным, что увидеть подобное он никак не ожидал. Затем спрашивали инспектора манежа, где можно увидеть председателя месткома — нужно подписать больничный лист.

Инспектор манежа наличие председателя месткома подтверждал и указывал на одного из артистов, находящегося на мостике.

— О-о! — с удивлением и даже страхом восклицал Акрам. — А как туда попасть?

Инспектор манежа мог предложить только веревочную лестницу.

Тогда Юсупов спрашивал:

— А что, лифт не работает?

И столько наивного серьезы заключалось в этом вопросе, что казалось, Юсупов вовсе не шутил, а хотел действительно подняться на лифте. Но лифта не было.

— Ну, ладно, нет так нет, что делать!

И он по веревочной лестнице взбирался на мостик. Очутившись на нем, говорил:

— Сколько председателей собралось!

Но тут выяснялось, что председатель находится на противоположном мостике. Тогда Юсупов перегибался через перила и с укоризной говорил инспектору манежа:

— Вы сказали, что здесь председатель!

В этих словах были и недоумение, и возмущение: как это его могли сюда направить, когда председателя здесь нет?

— Я ошибся, — отвечал инспектор.

— Видели, ошибся!.. — замечал Акрам. И в его словах звучал не столько гнев, сколько удивление: как можно было совершить такую легкомысленную ошибку?

Юсупов собирался опуститься вниз на манеж, но канатоходцы его удерживали, советовали перейти на другую сторону по канату:

— Вот по этой дорожке.

Тогда Юсупов подходил к краю мостика, опускал голову и начинал что-то внимательно рассматривать.

— Что вы там ищете, Акрам-джан? — спрашивал у него один из канатоходцев.

— Что... что... дорожку.

— Да вот она!

— Почему такая тоненькая дорожка? А у вас трамвай ходит? (Он решал, что это трамвайный провод.)

Юсупову вручали балансовый шест (*балансшток*). Говорили, что за него следует держаться. А он задавал вопрос:

— А за что шест будет держаться?

И все-таки Акрам отправился по канату на противоположный мостик. Он шел то прямо, то боком, делая вид, что с трудом сохраняет равновесие. В одном месте оступался и тут же реагировал:

— Что, тут и ямка есть?

Доходил до растяжки, при помощи которой канат крепился. Спрашивал, проявляя удивительно наивное любопытство:

— А эта дорожка куда ведет?

— Никуда.

— Мне, мне куда идти?

И, получив указание о направлении, сделав несколько шагов, начинал смеяться.

— Чему вы смеетесь?

— Уже немножко осталось!

Но вот Юсупов на другом мостике. Председатель бюллетень подписывал, но теперь нужна была печать. А она находилась у секретаря, стоящего на том мостике, с которого Акрам начинал свой путь по канату. Нужно было видеть в этот момент Юсупова, слышать, с каким чувством он возмущался!

На канате разыгрывалась блестящая клоунада, и нет сомнений, что те, кому посчастливилось быть тогда в цирке, никогда ее не забудут. Это выступление Акрама

Юсупова было остросатирическим. Он выступал против бюрократизма, против того, как иногда без всякой нужды людей гоняют от одного начальника к другому, при этом заставляя преодолевать весьма сложные препятствия.

Позже Юсупов выступал в этой сценке, но с измененным текстом. Теперь он получал квартиру и хотел ее разменять на две в разных районах. Сначала он собирался совершить такую операцию с инспектором манежа, но того квартира не устраивала. Тогда Юсупов спрашивал:

— А может быть, Абиджан обменяется?

— А вы поднимитесь к нему и сами спросите.

А дальше все шло примерно как и в первом варианте сценки.

В дальнейшем, выступая как канатоходец, Акрам Юсупов все чаще начал исполнять и клоунские антре на манеже, все активнее утверждался в качестве клоуна. А начиная с 1951 года, он окончательно переходит на амплу коверного.

Артист в этой связи говорил: «Вкус к этой нелегкой и такой прекрасной профессии привил мне клоун Павел Ульянов (Папсик), в паре с которым я и сегодня выхожу на манеж. А как много мне дало знакомство с замечательным комиком Константином Берманом! Работая с ним на московском и других манежах, я учился искусству не только смешить людей, но и воспитывать их, нести им хорошие, большие мысли».

Нужно сказать, что П. С. Ульянов не был клоуном особо выдающегося дарования. Но это был артист, влюбленный в свое дело, много думающий о развитии цирка и о месте в нем комических номеров. Это был профессионал высокой пробы, человек с большим чувством ответственности за дело, которым занимался.

Что касается К. А. Бермана, то это один из самых популярных и талантливых комиков советского цирка, особенно в 30—50-е годы. Он выступал в Москве, Ле-

нинграде, Киеве, Минске, Тбилиси и других крупных городах. Великолепный исполнитель в самых разных цирковых жанрах, создатель ряда новых, в том числе сатирических клоунад.

Вместе с Берманом Юсупов с успехом работал в Москве в сезоне 1951 года — первом сезоне, когда он окончательно утвердился как клоун. А в следующем году Юсупов выступал в Ленинграде вместе с тогдашним премьером Ленинградского цирка Б. П. Вяткиным.

Очень много дали Юсупову не только его партнеры-артисты, но и режиссеры. Он говорил: «Я всегда надеялся на своих режиссеров: Арнольда Григорьевича Арнольда, Николая Семеновича Байкалова, Марка Соломоновича Местечкина, Александра Борисовича Аронова, Леонида Николаевича Лукьянова. Без слов реприз не делал. Давно заметил: зрители не только следят за клоуном, но и очень хорошо слушают его. Арнольд любил разговорные репризы, и многие сценки я сделал с ним. Я не умел читать по-русски, репетировал с голоса. Арнольд читал текст, а я повторял. Вместе с Арнольдом тогда работал Аронов. Он тоже помогал мне: во время представления стоял в центральном проходе, недалеко от манежа, и слушал меня. Потом приходил в гардеробную, советовал, как лучше говорить то или другое слово. Искали много, меняли, но потом находили нужное слово».

Нельзя сказать, что Юсупов отличался высокой образованностью. Говорить, особенно в больших компаниях, не любил, предпочитал отмалчиваться, да и в таких компаниях бывал редко. Но случалось и так: весь вечер он сидел молча и вдруг делал какое-то замечание; и оно оказывалось весьма значительным, и сразу становилось очевидным: тот, кто так сказал, очень умный человек. И еще он любил вдвоем, втроем, используя старую традицию масхарабозов, соревноваться в остроумии. И тут его победить бывало очень трудно.

Вместе с тем он всегда бывал в курсе политических событий, внимательно прочитывал газеты на узбекском языке, охотно слушал людей образованных, всегда стремясь почерпнуть для себя что-то полезное. Каким-то особым чувством он понимал, что клоунада в советском цирке должна быть значительна по своему содержанию, и стремился к такой клоунаде, утверждал, что, выступая на арене, отделяться пустяками нельзя. В одной из его статей читаем: «Мы должны решительно отказываться от слабого, примитивного репертуара. Пусть мы реже будем выходить на арену, но каждый наш выход будет радостным открытием для зрителей, каждое выступление — осмысленным, несущим определенную сверхзадачу». И дальше: «Слепое копирование интересных образов в искусстве — плохое и, я бы даже сказал, вредное занятие. Оно мешает артисту найти свое творческое лицо, свою неповторимость» (Сов. эстрада и цирк. 1968. № 1). Наверное, высказывания Юсупова записал, а потом отредактировал журналист. Но несомненно, в принципе Юсупов думал именно так.

И что бы не делал Юсупов, какое бы антре артист не исполнял, он всегда оставался подлинно национальным артистом, представителем узбекского народа, потомком масхарабозов.

Великолепно играл Юсупов колхозного сторожа, охраняющего бочки с вином. Большую часть времени он спал, а когда пробуждался, осушал стаканчик вина, — иногда в одиночестве, иногда с приятелями, — а потом наивно удивлялся: почему бочка все больше пустеет? Сколько в этом стороже было благодушия, разморенности, безразличия к тому, что он сторожил!

На манеже отсутствовали и бочки, и приятели, с которыми сторож беседовал, которых от души угощал колхозным вином. Но зрители все это видели совершенно реально. Такова оказывалась сила воздействия артиста.

В другой сцене Юсупов вел на веревке через манеж барана. У него спрашивали:

- Что случилось, почему ты с бараном?
- Я стал чабаном.
- Это очень хорошо, а куда ты ведешь барана?
- В колхозе пропала овца.
- Это плохо, но куда ты барана ведешь?
- В колхоз приехала комиссия, третий день расследует, куда пропала овца.
- А барана куда ты ведешь?
- Это уже шестой, пойдем делать для комиссии шашлык!

И в этом случае оказывались необыкновенно убедительны и акцент, и покорность, с какой чабан вел барана, чтобы сделать для комиссии шашлык. И в то же время в ответах чабана ощущалась какая-то затаенная грусть, ирония по отношению к комиссии, питающейся шашлыками.

В следующей паузе между номерами Юсупов выезжал верхом на осле, к брюху которого был приторочен тарахтящий мотор. К тому же осел был снабжен номерным знаком: «Иш-4-2-1».

Юсупова просили объяснить, откуда он в Москве достал ослика. Он отвечал:

- Это не ослик, это сборная машина: мотор приобрел в Москве, а корпус в Ташкенте. Что же касается номера, то он означает: «Ишак — четыре ноги, два уха, один хвост».

Юсупов предлагал франту (в то время подобных людей называли стилигами) сыграть с ним в новую игру. Спрашивал:

- Если тебе предложат деньги или ум, ты что возьмешь?
- Конечно, ум,— отвечал франт.
- Правильно! Кому чего не хватает, тот то и берет!



В классическом антре «Бокс» Акрам Юсупов, вопреки традиции, предлагавшей ведущему клоуну выступать в качестве одного из боксеров, играл роль судьи. А роль боксера, физически явно более слабого, но обиженного силачом и защищающего свою честь, исполнял талантливый клоун, отличавшийся поразительной мимикой, Хасан Мусин. Арбитр был явно на его стороне: подсказывал приемы и даже вмешивался в ход схватки, при каждом удобном случае нанося силачу удары. Но и сам от силача, которого играл талантливый клоун Анатолий Векшин, получал ответные удары. В конце концов слабый боксер при помощи судьи нокаутировал силача.

Еще одно классическое антре: «Нагружайся — разгружайся». Юсупов, весь согнувшись под тяжестью сундука, появлялся вместе с партнером. Оказывается, они пришли в цирк, чтобы наняться в качестве акробатов. Но акробаты цирку не нужны. Едва только успел Акрам опустить сундук на землю и расправить плечи, как он слышал команду партнера: «Нагружайся!» И снова громоздил сундук на себя. И так повторялось несколько раз. Партнер Юсупова предлагал директору цирка свои услуги в разных жанрах и все время получал отказ. И каждый раз Юсупов слышал команду, становящуюся для него все более мучительной: «Нагружайся!» Надо было внимательно посмотреть в глаза артиста: в них была и покорность, и ужас от сознания того, что необходимо снова поднимать ненавистный сундук.

Как правило, все, что делал Юсупов, бывало смешно. Он утверждал: «Цирк — это праздник. Об этом надо помнить. Я всегда старался, чтобы зрители не скужали. Думал: вот люди пришли в цирк, пусть они радуются, пусть уходят из цирка веселые. Если это так — значит, мы делаем нужное дело. И когда вокруг меня смеялись взрослые и дети, я был счастлив».

Юсупов заботился не только о том, чтобы смешить. Ему всегда хотелось, чтобы советские клоуны, смеша,

поднимали серьезные вопросы. Он говорил, обращаясь к своим коллегам: «Мы должны выполнять на манеже не только развлекательные функции, но и учить зрителя, воспитывать в нем умение анализировать явления и разнообразные житейские ситуации, вырабатывать правильное к ним отношение. Тогда зритель будет доверять нам, тогда наш авторитет в его глазах поднимается. А без авторитета в искусстве нельзя».

И кроме всего прочего, артист всегда стремился к утверждению лирического героя, человека умного, рассудительного, доброго и удивительно непосредственного. Конечно, многое в том персонаже, который выходил на манеж, шло от характера самого Юсупова, но все-таки между Акрамом Юсуповым в жизни и им же на манеже никак нельзя поставить знака равенства: манежный персонаж представлял типический характер масхарабоза в его доведенных до совершенства качествах.

Здесь мы расскажем еще о двух клоунских сценах, исполняемых Юсуповым. Вероятно, при описании они могут показаться не слишком занимательными, даже примитивными. Но когда в этих сценах участие принимал Юсупов, они становились какими-то теплыми, человечными. Тот персонаж, которого изображал артист, обычно бывал удивительно добр, мягок, по-детски непосредственен. Он сам верил в то, о чем говорил и что делал, каким бы это невероятным не казалось со стороны, и заставлял в это верить всех окружающих.

Вот он вел через манеж большого барана, неся на одном плече мешок, на котором крупно значилось — «20 кг риса», а на другом плече — бутафорский котел. В руках клоун держал также бутафорские лук и морковь.

— Акрам,— спрашивали у него,— вы откуда?

— С базара, вот баранину купил и другие продукты. Плов буду делать.

— Куда же вы столько закупили, барана целого!

— А сколько гостей! Сколько друзей! Посчитайте: из Польши, из Румынии, из Болгарии, из Чехословакии, из ГДР, из Венгрии, из Монголии, из Вьетнама. Все далекие, но близкие сердцу друзья.

И после этого Акрам обращался к зрителям:

— Пожалуйста, и вы не уходите, сейчас плов будет готов. Моя плита работает на мирной атомной энергии.

И цирковой амфитеатр отвечал на это выступление громом аплодисментов. Эта сценка, исполняемая Акрамом Юсуповым, успех имела невероятный. Именно из-за своей доброты и непосредственности.

И еще одна сцена — «Космонавт», написанная и поставленная Г. Перкуном.

Папсик, обратив внимание на необычный костюм Юсупова, спрашивал у него:

— Акрам, ты далеко собрался?

— А ты разве не видишь, как я одет? Вылетаю в космос, там у меня остановка, а потом полечу на Луну.

— Но для этого необходимо иметь большие знания...

— Они у меня есть.— Юсупов вынимал из мешка том Большой Советской Энциклопедии.

— Хорошо, в таком случае я хочу проверить твои знания: где находится Большая Медведица?

— В Ташкентском зоопарке.

— А как ты в полете узнаешь про свою невесомость?

— На этот случай я взял с собой в полет вот что,— Юсупов показывал весы.

— А ты знаешь, что на Луне пыль?

— Да, знаю, я взял с собой пылесос.

— Ты знаешь, что там надо питаться таблетками?

— Это было раньше. Я беру с собой баранину, лук, рис, буду делать узбекский шашлык, плов и угощать лунатиков.

Далее при помощи блока Юсупова поднимали под купол. И он сверху кричал:

— Плохо, что взял одного барана. Лунатики — об-

жоры. Все пальчики облизали, а один даже откусил себе палец.

Очевидно, что по тексту, да и по постановке, сцена не слишком мудреная. Но успех она имела значительный. А когда Юсупов говорил, что он посадил на Луне хлопок, весь зал ему аплодировал. Это произносилось с каким-то особым чувством гордости.

Начиная с 1953 года Юсупов выступал в клоунских группах. В первую из них входили С. Анохин, А. Векшин, Х. Мусин, Б. Романов. Все талантливые артисты, имеющие опыт работы на манеже. В 1955 году, в связи с гастролями в Москве, он вошел в новую группу, включающую выдающихся клоунов А. Шлискевича, Антонио (А. И. Маркунас), Р. Ширмана, а также высокопрофессиональных клоунов А. и М. Ширманов, Л. Мозгового, А. Казаченко, А. Векшина. И, наконец, с 1959 по 1963 год Юсупов работал с содружеством клоунов, называвших себя «Семеро веселых». Это были С. Анохин, А. Глущенко, С. Курепов, А. Векшин, М. Валетов, П. Климентьев, А. Логранский. И в какой бы группе Акрам Юсупов не выступал, он всегда становился премьером и солистом.

Успех его был очень велик, особенно в Средней Азии. Президиум Верховного Совета Узбекской ССР в 1961 году присвоил Акраму Юсупову почетное звание народного артиста республики.

Однажды, приехав в Ташкентский цирк на гастроли, Юсупов, чтобы оповестить о своем приезде, решил проехаться по соседней с цирком улице на осле. Но дело едва не кончилось катастрофой: остановился транспорт, люди, приветствуя артиста, запрудили тротуары; еще бы несколько минут — и его могли бы просто раздавить. Пришлось срочно ретироваться в цирк.

Последние годы Акрам Юсупов много думал о подготовке смены. Обучил сына, который стал канатоходцем (в 1964 г. ему присвоили звание заслуженного артиста Узбекской ССР).

Мечтал Акрам Юсупов об открытии при Ташкентском цирке студии, в которой готовили бы цирковых комиков, прежде всего из числа молодых людей коренных национальностей среднеазиатских республик. С этой мечтой он в 1963 году покинул манеж, тем более, что здоровье уже не позволяло постоянно переезжать из одного цирка в другой. Но, к сожалению, оказалось, что не только выступать, но и вести педагогическую работу было невмоготу. Мечту о студии пришлось оставить.

Артист перешел на пенсию. Он некоторое время вел работу в ташкентской группе «Цирк на сцене», но вскоре пришлось и ее покинуть.

В 1975 году Акрам Мамедович Юсупов скончался, оставив после себя добрую память как о выдающемся артисте национального узбекского цирка, по праву добившегося всесоюзного признания, сделавшегося премьером в лучших цирках страны.

Ю А Дмитриев  
ЗНАМЕННЫЕ  
КАУНЫ

5

Олег Попов



Известный клоун Олег Попов начинал в цирке как эквилибрист на *свободной* (то есть не на туго натянутой, а провисающей) проволоке. Еще будучи студентом Училища циркового искусства, он выступал на сцене такого престижного для артистов всех специальностей учреждения, как Центральный Дом работников искусств, и уже тогда стали говорить, что перед ним открывается большая перспектива. В 1949 году училище было закончено, и Попов приступил к работе в избранном жанре. Однако благодаря случайному обстоятельству вскоре он стал клоуном и быстро добился в этом амплуа широкого признания.

Будучи совсем молодым, Попов участвовал в Первом международном конкурсе цирковых программ, проводимом в Варшаве, и единственный из участников получил две золотые медали: одну — как эквилибрист, другую — как клоун.

В 1957 году в составе труппы советских цирковых артистов Попов совершил гастрольную поездку в Брюссель, Париж, Лондон. Мы еще вернемся к рассказу об этом турне, пока же только заметим, что газета «Дейли экспресс» охарактеризовала его как клоуна, которого можно причислить к гениям. Ему посчастливилось познакомиться с Чарльзом Спенсером Чаплином, и тот его назвал коллегой. Попов всегда вспоминал об этом с гордостью.

В 1969 году Попову присвоили высокое звание народного артиста СССР, а в 1980 году наградили орденом Ленина.

Год спустя Попов выступал на самом престижном мировом конкурсе цирковых артистов — в Монте-Карло и был удостоен первой премии: ему вручили приз «Золотой клоун».

Не будем перечислять другие звания и награды. У артиста их много, они говорят о его даровании и по-

пулярности. Но вместе с тем — и о тяжелом, каждодневном труде.

Поработать, прежде чем пришло признание, пришлось немало. Но и став знаменитым, он продолжал трудиться, что называется, не покладая рук, не давая себе никаких поблажек.

Олег Константинович Попов родился в 1930 году в деревне Вырубово Кунцовского района Московской области, в трудовой семье. Это совсем рядом с Москвой. Сейчас деревни нет, на ее месте вырос один из микрорайонов столицы. Но прожил в деревне Попов недолго, семья переехала в столицу и поселилась неподалеку от недавно открытого стадиона «Динамо».

Отец умер, когда мальчик был маленьким, воспитывать его и содержать пришлось одной матери.

В 1937 году Олега определили в первый класс 155-й Московской школы. Как и все мальчишки, он играл в футбол, посещал кинотеатры, случалось ему бывать и в цирке. Там ему нравилось, но мысль стать цирковым артистом даже в голову не приходила. Если уж говорить об искусстве, то очень хотелось научиться играть на трубе. Нравился и сверкающий на солнце инструмент, и звуки, которые он издавал.

Увы, эта мечта оказалась неосуществленной. Ни музыкального кружка, ни тем более музыкальной школы Попов не посещал. Но тут же заметим, что его отличали большая музыкальность и страстная любовь к музыке. Как-то у него, уже добившегося известности, спросили: что его особенно, кроме цирка, привлекает? Он ответил: «Кроме цирка, я так же самозабвенно люблю музыку во всех ее проявлениях — от шарманочной до церковной, хотя и отдаю предпочтение симфонической и симфоджазу» (Театр. жизнь. 1970. № 1). Своими любимыми композиторами Попов называл Чайковского, Гершвина



и Бернштейна. И нужно сказать, когда Попов что-нибудь мастерит в своей артистической гардеробной, — а делает он это постоянно, — то всегда включает музыку.

Добавим, что жена Попова — Александра Ильинична — профессиональная скрипачка, игравшая в оркестрах. Позже он помог ей создать номер музыкальной эксцентриады, она же способствовала развитию его музыкальных вкусов. И каждое свое выступление Попов обязательно «укладывает» в музыку, музыкально его организывает.

Но вернемся к биографии нашего героя. Когда Олегу исполнилось одиннадцать лет, началась война. Учение в школе разлаживалось. Дома, где работала одна мать, было голодно, дополнительная рабочая карточка и еще одна, пусть даже небольшая, зарплата могли оказать существенную помощь. И в 1943 году тринадцатилетний Олег Попов пошел работать. Он поступил учеником слесаря на полиграфический комбинат издательства «Правда», благо тот находился неподалеку от дома. Впоследствии, когда Попов стал артистом, знание слесарного дела ему очень пригодилось.

Хотя шла война и рабочий день на комбинате не ограничивался восьмью часами, но мальчугана отпускали раньше. Таким образом, вечера у него часто оказывались свободными, и он пристрастился ходить в расположенный на углу Ленинградского проспекта и улицы «Правды» дворец спорта «Крылья Советов». Там действовала акробатическая секция, которой руководил Леонов. В эту секцию Попов и вступил.

Время было военное, голодное, а между тем участие в работе секции требовало значительных физических нагрузок. Вот почему многие ребята здесь не задерживались, состав постоянно менялся. Но Олег оказался человеком стойким. Вскоре он возглавил группу спортсменов, стал помогать тренеру.

Нередко случалось, что на занятия секции наведыва-

лись учащиеся расположенного неподалеку (на 5-й улице Ямского Поля) Училища циркового искусства. Некоторые из них недавно в этой секции занимались. В свою очередь они приглашали ребят из дворца «Крылья Советов» посещать в училище занятия. И кое-кто, в их числе и Олег Попов, начали туда приходить.

Здесь необходимо сделать маленькое отступление. Дело в том, что большую часть студентов училища призывали в армию. И тогда по инициативе педагогов организовали детскую группу. Решено было, что ребята, поступившие сюда, будут проходить общеобразовательные дисциплины в объеме средней школы.

Занятия по акробатике в детской группе вела С. И. Сосина, преподавательница из цирковой семьи, ее отец и брат числились среди лучших акробатов мира. Она и сама в молодости славилась исполнением акробатических прыжков. Рассказывали, что Сосина умудрялась делать заднее сальто-мортале на площадке перша, который эквилибрист держал за поясом. И при этом перш был высоким, а артистка никогда не надевала лонжи. Трюк поразительный, с тех пор мало кому удававшийся.

Кроме того, что Сосина в прошлом была замечательной артисткой, она отличалась педагогическим даром и была очень доброй женщиной, охотно помогавшей ребятам, с которыми занималась, в их бытовых делах. Что вовсе не исключало с ее стороны необходимость строгости.

Попов начал ходить на уроки к Сосиной. Сначала он располагался на задних рядах амфитеатра, потом начал садиться поближе. И, наконец, решил во время перемен выходить на манеж. Сосина его заметила, подзвала к себе, попросила показать, что он умеет, и предложила вступить в руководимую ею труппу. И тот, поразмыслив, согласился. Цирк ему нравился все больше. Конечно, с работы пришлось уволиться.

В те годы специального клоунского отделения в училище не существовало, и Попов, как и все ребята, занимался акробатикой, гимнастикой, эквилибристикой, жонглированием, осваивал математику, физику, химию, литературу. Когда он перешел из детской группы во взрослую, начал изучать историю театра и цирка.

Конечно, учиться было трудно. Прежде всего физическая нагрузка оказывалась очень значительной, а питание скудным. Кроме того, зимой бывало холодно, топили плохо, а ветхое, со многими щелями здание не держало тепла. Дров все время не хватало, а когда они появлялись, учащиеся, оторвавшись от занятий, пилили и кололи огромные бревна.

Учился Попов в общем хорошо, но любил поозорничать и в результате схлопотал по эквилибристике — своему любимому предмету — двойку. Его лишили стипендии. А деньги были очень нужны. Тогда Попов стал участвовать в концертах, которые организовывали различные администраторы. Там он главным образом играл в клоунадах, и это явилось практикой работы на публике.

В 1948 году студентов училища привлекли для выступления на физкультурном параде. Репетиции проходили неподалеку от Москвы, в дачной местности Фирсановка. Принимал участие в этих репетициях и Попов.

Однажды, выбрав свободное время, Попов отправился в лес. Там он прикрепил к двум деревьям свободную проволоку. Встал на нее — и тут же спрыгнул: проволока уходила из-под ног. Так продолжалось на протяжении нескольких дней — и десять, и сто раз. Но наконец Попов на проволоке устоял, потом начал на ней ходить, поворачиваться, ложиться на проволоку. Но сколько это стоило трудов, синяков и шишек — об этом знает только он сам.

В училище он продолжил занятия на свободной проволоке. И здесь его увидел режиссер С. Д. Морозов.

Это был в высшей степени творческий человек. Сын учителя математики в гимназии, сам закончивший гимназический курс, он пришел в цирк, как говорится, по велению сердца. Был участником номера гимнастов на воздушном турнике Романо, но скоро отказался от артистической карьеры и занялся режиссурой. Имея большой опыт, хороший вкус и ярко выраженную фантазию, Морозов мог очень помочь тому, кто стремился к цирковой деятельности. Когда Морозов увидел, чего добился Попов на проволоке, он предложил ему поставить комический номер. И занятия начались.

Заметим, что эквилибристика на свободной проволоке — жанр в цирке не слишком распространенный. Если вспомнить тех, кто добился в нем значительных успехов до Попова, то прежде всего следует назвать мексиканских артистов Миарес. Один из них исполнял роль ассистента и действовал в костюме грума, а второй играл роль светского кутилы и выступал во фраке. Кутила возвращался с какого-то банкета в подпитии, видел проволоку, вставал на нее и начинал раскачиваться, добиваясь значительной амплитуды. И технически, и артистически номер был сильным.

Другим эквилибристом на свободной проволоке был латышский артист, выступавший под псевдонимом Ульяни. Стоя на проволоке, он жонглировал.

Хорошо балансировал на проволоке советский артист, выступавший под псевдонимом Мишель, но ему не хватало артистизма, шла чистая демонстрация трюковых достижений, не более того.

И, наконец, нужно назвать Александру и Рудольфа Славских. Они разыгрывали сценку: она — прелестная физкультурница, он — влюбленный в нее увалень. Кокетка, она заставляла его забраться на проволоку. Сначала он робел, едва не падал, но, стремясь произвести на свою избранницу впечатление, держался все более уверенно. В результате они вдвоем исполняли сложный

трюк. К сожалению, Славские не долго работали в цирке, перешли на эстраду, выступали в театре, руководимом А. И. Райкиным, а потом Р. Е. Славский занялся режиссурой, журналистикой, работами по истории цирка.

Но вернемся к Попову. С комическим номером — эквилибристика на свободной проволоке — он закончил училище. Не побоимся его назвать одним из замечательных достижений циркового искусства. Конечно, на протяжении лет номер совершенствовался, включал нечто новое, но схема его оставалась прежней, поэтому пужно здесь об этом номере рассказать.

Прежде всего поражала та свобода, с которой артист держался на проволоке. Все-таки проволока есть проволока, и чтобы устоять на ней, непременно следует балансировать. Балансировал и Попов, но делал это с таким удивительным совершенством, что со стороны казалось: стоять, ходить, лежать на проволоке ему не составляло никакого труда. Это было мастерство высочайшего класса.

Попов выходил на арену — молодой, улыбающийся, русоволосый, обаятельный — и сразу завоевывал симпатии зрителей. Когда он только окончил училище, то выступал в рубаше, широких, по тогдашней моде, брюках и в ботинках для девочек, но сорок третьего размера. Лицо почти не гримировал. Только позже стал делать на носу нашлепку, что придавало лицу лукавое выражение.

Сама молодость артиста делала его проказливым, готовым ко всякого рода эксцентрическим выходкам. Вот он замечал проволоку. А почему бы не попробовать на нее встать? Вставал. Проволока начинала вибрировать. Шаг, еще шаг. Шаги сначала робкие, потом все более уверенные. Ходил он по проволоке, опираясь тростью о... воздух. Поворот на проволоке на сто восемьдесят градусов. Удерживал равновесие, когда снимал пиджак.

Неожиданно Попов чихал, кепка слетала с головы и оказывалась за спиной, на конце трости, которую он в этот момент держал под мышкой. Потом артист раскачивался. Казалось, нет таких движений, какие он бы не мог выполнить на проволоке. Зрителям оставалось только поражаться этому удивительному мастерству.

И чтобы окончательно удостовериться, что ему на проволоке все доступно, Попов в финале номера становился на одну ногу, брал в рот так называемый *зубник* и раскачивал на нем таз. Одновременно он вращал на находящейся в воздухе ноге обруч. Два других обруча вращались в разных направлениях на одной руке, другой же он крутил на палке платок. И, наконец, еще один обруч вращался на проволоке. Закончив эту сложную операцию, артист спрыгивал на манеж и под овации всего амфитеатра удалялся за занавес.

Первый город, в котором Попову довелось выступать после окончания училища, был Тбилиси. Через два месяца его вызвали в Москву для участия в смотре молодых артистов. На смотре его премировали.

Начались путешествия по циркам. В 1950 году Попов попал в Саратов.

Следует сказать, что еще в училище Попов мечтал о клоунаде. Но как стать клоуном? Морозов советовал: поработать годика три-четыре комиком-эквилибристом, поднабраться опыта, накопить репертуар и уже тогда вступать на клоунский путь. Может, так оно бы и было, но непредвиденное обстоятельство ускорило дело.

В Саратове роль коверного клоуна исполнял Павел Боровиков. Это был опытный артист, который хорошо знал все традиционные цирковые приемы, вызывающие смех. Он играл современного недотепу, часто попадающего впросак.

После выступления Попова Боровиков исполнял пародию на его номер. И на этот раз он встал на проволоку, но не удержался на ней, упал и сломал два ребра.

Конечно, его отправили в больницу. Представление кое-как довели до конца без клоуна. Но он был необходим уже на завтрашнем представлении. Без клоуна нет цирка. Без его участия представление вянет, становится скучным. И тогда дирекция цирка обратилась к Попову: не согласится ли он, хотя бы временно, заменить больного коллегу? Выручить цирк!

Попов согласился, но у него не было ни костюма, ни клоунского реквизита, ни репертуара. Наутро поехали в больницу к Боровикову, и тот великодушно разрешил взять свой костюм, свой реквизит и даже использовать его репертуар. Мало того, лежа на койке, он преподавал своему молодому собрату несколько полезных уроков клоунады.

Вечером Попов в роли клоуна, в костюме и гриме Боровикова, дебютировал. И, честно говоря, без большого успеха. Не хватало опыта, а главное, маска Боровикова совсем не соответствовала его индивидуальности. И, почувствовав это, Попов в антракте, перед вторым отделением, переоделся в костюм, в котором работал как аквилибрист на проволоке.

Конечно, Попов пародировал номера своих товарищей, исполнял отрывки из традиционных клоунских антре. Но имелся в его репертуаре оригинальный, еще в училище подготовленный номер. Надев фартук и поварский колпак, он жонглировал кастрюлей, металлическими тарелками и картофелинами, в конце ловко ловя картофелину на вилку. Номер точно «укладывался» в музыку и имел заслуженно большой успех.

Как бы там ни было, но Попов проработал в качестве клоуна в Саратове двадцать дней, и успех его все увеличивался. А из Саратова, уже в качестве полноправного клоуна, он отправился в Ригу. При расставании директор Саратовского цирка вручил ему своего рода рекомендательное письмо, в котором говорилось: «Считаем своим долгом отметить безупречное отношение

и большую любовь молодого артиста к трудному жанру комика, заполняющего паузы. Попов за короткое время добился значительных успехов, и если в дальнейшем он с такой же любовью будет работать, он безусловно добьется одного из ведущих мест среди мастеров этого жанра».

И в Риге в газете «Ригас балс» он прочел первую в его жизни о себе, как о клоуне, рецензию: «По арене легко и изящно прыгает, кувыркается, ходит светлый парень со спокойными голубыми глазами. И зритель смеется. Но это совсем новый смех. В нем нет ни страдания, ни насмешки, зритель смеется, но этот смех не унижает ни его, ни артиста».

Не следует думать, что, сделавшись клоуном, добившись успеха, Попов успокоился. Наоборот, именно теперь началась труднейшая работа, направленная на поиски костюма, реквизита, своего репертуара и в конечном итоге своей клоунской маски, своего образа. Он перемерил буквально десятки шляп, фуражек, тубетеек, пиджаков, блуз, курток, ботинок в поисках самых подходящих, прежде чем пришел к тому костюму, который хочется назвать, применительно к нему, классическим.

Попов завел толстые тетради в коленкоровых обложках, в которые он заносил все, что, как ему казалось, могло пригодиться для работы: те или другие антре, репризы, различные приемы, используемые комиками, совсем не обязательно цирковыми, понравившиеся или почему-нибудь поразившие высказывания писателей, артистов, ученых и многое, многое другое. Вероятно, посторонние могут не разобраться в этих записях, но для Попова они драгоценны. В них его раздумья о жизни, о цирке, о профессии клоуна, в них заготовки будущих номеров.

Случилось так, что Попову на протяжении некоторого времени пришлось выступать с Карандашом. При расставании Карандаш вручил своему молодому коллеге



фотографию и написал на ней: «Желаю достичь большего, чем я». Позже Попов назовет его своим лучшим учителем.

Играл Попов в 1952 году, будучи на гастролях в Ленинграде, в обозрении «Праздник на воде» с премьером тамошнего цирка Борисом Вяткиным. Сам Попов называл в качестве своих учителей, кроме Карандаша и Вяткина, еще К. Бермана, А. Шликевича, А. Юсупова — комиков, как говорится, первой руки.

В 1951 году в Воронеже Попов вступил в молодежный цирковой коллектив. Здесь он выступал в содружестве с Б. Романовым и В. Масловским. Нельзя назвать их выдающимися комедийными актерами, но это были люди умные, горячие спорщики, постоянно ищущие новое. С коллективом был связан режиссер А. М. Ольшанский. Верный последователь К. С. Станиславского, ученик Ю. А. Завадского, он, может быть, даже с излишней педантичностью требовал от клоунов психологического оправдания каждого действия. Но, безусловно, способствовал тому, чтобы они избавлялись от наигрыша, штампов, грубости, добивался, чтобы действия соответствовали правде чувств.

Вместе с воронежским коллективом Попов побывал во Владивостоке, Хабаровске, Новосибирске, Кемерове, Ростове-на-Дону, Симферополе, Ленинграде. Общение с этими творческими, ищущими артистами способствовало и его, Попова, профессиональному росту.

Как-то Попову довелось сниматься в фильме, он должен был в нем выступать в своем сценическом образе. Перед съемкой посмотрел на себя в зеркало и вдруг почувствовал: чего-то в костюме не хватает. Побежал в костюмерную, схватил один головной убор, второй, третий. Наткнулся на кепку, надел ее, посмотрел в зеркало — и почувствовал, что вот теперь туалет наконец закончен.

Через некоторое время эту кепку заменили другой,

сделанной по эскизу художницы А. А. Судакевич. Она же предложила артисту костюм, в котором он выступал много лет. Костюм состоял из большой клетчатой кепки, черного бархатного пиджака с выглядывающим из кармана платочком, слегка укороченных полосатых, сужающихся книзу брюк. (Когда-то такой фасон называли «шимми», по названию модного в двадцатые годы танца.) Его дополняли жилет, цветная рубаша и бант. Волосы Попов носил длинные, хотя тогда это еще не вошло в моду.

Таким образом, внешний облик Попова оказался законченным. Конечно, кое-что в нем представлялось эксцентрическим, но ультраклоуновское, буффонное отсутствовало.

Внешний вид, разумеется, должен был соответствовать сути того образа, который артист утверждал. В этой связи обратимся к мнению самого артиста. Он говорил: «Пусть это будет простой русский умелец, Иванушка-дурачок из сказки, который оказывается совсем не дураком. И пусть это будет одновременно рядовой человек наших дней, с его лукавством и весельем, помогающим жить и работать. Его облик будет вполне современным, близким каждому простому труженику. Создать этот образ помогут и волосы цвета соломы, и мешковатая блуза, и неловкость, и застенчивость. Я думаю, что такая внешность зрителю ближе иной другой. Это собирательный образ, и найти его — значит найти ключ к успеху».

Разумеется, мнение артиста о его герое никак нельзя игнорировать. Но позволим все-таки заметить, что если это даже и был сказочный Иванушка, то в очень современном интерпретировании.

В репертуаре Попова имелось много смешных, иногда с грустинкой, иногда дерзких шуток, но ни одной грубой или тем более пошлой. И каждая шутка в его исполнении звучала как экспромт.

Как кажется, главная заслуга Попова перед цирком заключалась в том, что он окончательно утвердил на арене образ положительного клоуна, которого зрители полюбили, которому они сочувствовали. Артист создал очень жизнерадостный характер, соединяющий бытовое и эксцентрическое начала. В фильме «Косолапый друг» Попов действовал в жизненных обстоятельствах, но в своем сценическом костюме, и это никого не шокировало.

Все, что делал Попов, он делал с удовольствием, может быть, с несколько излишним задором, объясняемым молодостью. И всегда он стремился втянуть в игру зрителей. Профессионально владея акробатикой, жонглированием, эквилибристикой, он охотно включал их в свои номера. В характере, созданном Поповым, сочетались милая застенчивость молодого человека, наивность чудака — и вместе с тем уверенность в своих силах, готовность отстаивать то, во что он верил, вести борьбу против всего косного.

Характерно, что молодой Попов прямо заявлял, что он не клоун, а комик, потому что последний ближе к жизни. Клоун же отгорожен от реальной жизни своим гримом, костюмом, всей манерой поведения. Речь в данном случае шла о традиционных масках *белого и рыжего*.

Чем больший успех приходил к Попову, тем серьезнее он относился к своей деятельности. Утверждал, что «комики советского цирка не должны ограничиваться пародированием отдельных номеров, исполнением развлекательных реприз, безобидных комедийных сценок. Каждый из нас, оставаясь в границах своей индивидуальности, должен стремиться обогащать репертуар жизни сатирическими откликами на то, что заслуживает осуждения» (Сов. цирк. 1957. № 2).

И, подводя первые итоги своей деятельности, О. К. Попов высказывал мысли, касающиеся в целом

клоунады в советском цирке: «Клоун, на мой взгляд,— это вовсе не записной остряк, поспешающий откликаться на все и вся. Клоун — это значительно серьезнее, это, если хотите, особый склад личности, сумевший собрать в себе и по-новому отобразить определенные стороны жизни...

Конечно, истинный клоун в силу специфики своей профессии и особенности своего дарования не всегда может непосредственно отражать события. Но клоун находится не в безвоздушном пространстве, он живет и дышит теми же мыслями и чаяниями, что и все наши люди. А потому не торопите клоунов. И если не сегодня, то завтра наверняка клоун скажет по-своему о том, что взволновало всех нас в утренних газетах. И тогда мир предстанет перед нами чуточку иным, но неожиданным и удивительным» (Сов. эстрада и цирк. 1967. № 12).

В 1955 году в рамках V Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве проходил фестиваль цирков. Попов принял в нем участие в качестве коверного клоуна и эквилибриста на проволоке.

Проходил смотр в столичном спортивном зале «Гвардия». Председателем жюри избрали в прошлом известного польского артиста — музыкального клоуна Э. Манца, его заместителем — Е. Кузнецова.

Надо сказать, что вообще на этом фестивале советский цирк имел большой успех, все номера его программы были отмечены медалями. Серебряные медали также получили дирижер оркестра И. Додюк, постановщик программы А. Арнольд, ведущий программу А. Буше, теоретик и историк цирка Е. Кузнецов. Позже Попов писал, что никогда не забудет своих выступлений в Варшаве: «Это была моя первая путевка в большую артистическую жизнь» (Сов. эстрада и цирк. 1969. № 12).

В 1957 году Попову довелось участвовать в московском Международном фестивале молодежи и студентов. Цирковая кавалькада начала свой путь от Центрально-

го парка культуры и отдыха и направилась к стадиону «Динамо». Попов шел впереди: он делал вид, что тянет на канате грузовую машину, в кузове которой располагалась цирковая труппа. На стадионе, в присутствии десятков тысяч зрителей, состоялось цирковое представление, поставленное по специальному сценарию. Попов как клоун принял в нем участие.

А впереди его ждали еще более ответственные выступления. Впервые за всю свою историю советский цирк направлял в Западную Европу целую программу. (Кстати сказать, подобного не знал и дореволюционный русский цирк.) Гастроли предполагались в Бельгии, Франции, Англии.

Волновались в этой связи и руководители циркового дела в стране, и непосредственные участники поездки. Готовились к гастролям с особенной тщательностью. Предстояло вступить в прямое соревнование со звездами мировой арены. Так, в Брюсселе в Королевском цирке, почти до самого прибытия советской цирковой труппы, выступали американские артисты. И то, что Попову при таких условиях доверяли роль клоуна, служило доказательством, что он признавался мастером своего дела. За рубеж также отправились клоуны В. Мозель и О. Савич, но ведущее начало оставалось за Поповым.

Советский цирк во время его первой поездки за рубеж имел грандиозный успех. На открытии присутствовали бельгийская королева Елизавета, министры, сенаторы. Публике понравились и режиссерское решение программы, и художественный вкус, отличающий костюмы, реквизит артистов, и то, как организовал работу униформистов инспектор манежа (Ю. Егоренко), и, конечно, в первую очередь — великолепные номера. Что же касается венчающего программу «Медвежьего цирка», руководимого В. И. Филатовым, то он расценивался как подлинная цирковая сенсация.

Попов имел оглушительный успех. Газета «Ле пепль»

писала: «И вся эта программа связана, скоординирована, слита Олегом Поповым — самым невероятным клоуном, которого мы когда-либо видели. Изумительный комик, потрясающий канатоходец, всегда человечный клоун, каждая шутка которого восхитительна своей тонкостью. Олег Попов один стоит того, чтобы посмотреть программу».

Из Брюсселя наши артисты отправились в Париж. Волнения не уменьшались. Столица Франции видела все лучшее, что только имелось в области циркового искусства. В частности, там на протяжении многих сезонов выступали такие знаменитые клоуны, как Поль, Альбер и Франсуа Фрателлини, сделавшиеся кумирами парижан.

Представления советского цирка должны были проходить во Дворце спорта. А это значило: артисты находились далеко от публики, с нею трудно было налаживать непосредственный контакт. Для клоунов это имело особенное значение. Но и здесь на всех представлениях бывало полно зрителей, а об Олеге Попове писали в рецензиях самые восторженные слова. Однажды выступление советских артистов посетил знаменитый мастер пантомимы Марсель Марсо и написал о Попове в статье «Триумф пантомимы» так: «Его юмор наивен, нежен, мечтателен, в нем совершенно отсутствует злоба или жестокость. Легко вообразить, что это персонаж из мольеровского фарса, из комедии Гоголя или Шекспира. Я поражен его почти полным отказом от грима. Он хочет быть на арене очень человечным и очень реальным» (Цит. по: Театр. 1956. № 10).

И в Лондоне успех оказался не меньшим, именно там Попова называли солнечным клоуном.

Приезд советского цирка с программой, составленной из первоклассных номеров, часто превосходящих мировые образцы, явился фактом, имеющим не только эстетическое, но и общественное значение. Нельзя не учи-

тывать, что это было одно из первых посещений большим советским художественным коллективом стран Западной Европы.

Теперь о самом Попове. Клоуны американского цирка,— а они часто гастролировали в Европе,— как правило, пользовались масками бродяг, пропойц, все больше теряющих человеческий облик. Часто они казались не столько смешными, сколько страшными.

Что же касается европейских клоунов, включая в их число и Фрателлини, то большинство из них оставалось в пределах традиционных масок *рыжих* и *белых*, и они по многу лет играли все те же антре.

Вот почему образ доброго, веселого, смекалистого, оптимистически настроенного, ловкого Олега Попова, не пасующего перед трудностями, как и его номера, включающие сложные трюки акробатики и особенно эквилибристики, потрясали публику. Такого она прежде никогда не видела.

Несколько позже, в 1964 году, когда Попов выступал в США, критик Мэрей Янг писал: «Попов совсем не похож на наших клоунов, следующих старым традициям, по которым клоун должен быть униженным и оскорбленным, с гротескно раскрашенным лицом, одетым в лохмотья. Попов стал для нас откровением. Его веселость, элегантность, чистый костюм, блестящая пантомима и воплощение забавнейшего и неунывающего характера» (Культура и жизнь. 1964. № 6).

Попов, будучи артистом выдающегося дарования, продолжил и развил лучшие традиции советской клоунады. Об его единстве с другими клоунами советского цирка хорошо сказал писатель Виктор Шкловский: «Советский клоун, и не один только Олег Попов, смешит, не унижая себя. Народы мира удивляются и бросают к его ногам цветы» (Сов. цирк. 1960. № 12).

Попову довелось выступать во многих странах, и везде с большим успехом. Не преувеличивая скажем, что

он один из самых популярных цирковых артистов в мире. Но, добившись мирового признания, Попов всегда помнил, что его главная задача — служить советскому зрителю. Так, в 1961 году, сразу после гастролей в ФРГ и Голландии, прошедших с очень большим успехом, он поехал с группой артистов на целину, где выступать приходилось в плохо оборудованных клубах, а то и просто в поле, в окружении трактористов, комбайнеров, доярок и других сельских тружеников. И при этом он никогда не позволял себе сокращать номера, снижать качество выступлений.

Теперь о художественной сущности Попова, о его актерском своеобразии. Прав был критик, когда писал, что этот клоун, в отличие от большинства своих коллег, работает акварелью или пастелью и постоянно прибегает к полутонам (Театр. Ленинград. 1958. № 21).

Сам Попов считал одной из главных своих задач создавать в цирке хорошее настроение, вызывать смех, утверждать радостное восприятие жизни. «Ведь коммунизм невозможен без радости, без улыбки, без смеха» (Сов. цирк. 1961. № 8).

Во всех номерах, исполняемых Олегом Поповым, звучал оптимизм, вера в победу добра, в то, что человек сумеет преодолеть любые препятствия. И цирк он любил потому, что это искусство представлялось беспредельным, «что в нем, — говорил Попов, — нет искусственности, нет фальши, что труд в нем обнажен, подчеркнут теми достижениями, которые артист демонстрирует с манежа. Здесь необходимы талант и фантазия, но думается, что ни в одном из видов искусства они не дадут такой быстрой и верной отдачи, как в цирке. Все это относится и к клоунаде. Я полюбил ее потому, что она безгранична по своим возможностям, если отбросить старые рамки, сдерживающие ее поиски. Но я не хочу выступать в ней с собственными законами и создавать тем самым новые жанры. У клоунады много путей, много



прекрасных эксцентрических находок. Это жанр не штампа, а свободного творчества».

Сначала Попов выступал один, потом в содружестве с партнерами. Некоторых из них мы уже называли. Кроме того, с ним работали М. Генин, М. Поздняков, Г. Стукалкин и в течение нескольких лет — А. Будницкий и Я. Шехтман. Что касается Будницкого, то он играл всегда невозмутимого, ничему не удивляющегося, не улыбающегося субъекта. Ему говорили: надо делать так, — он делал, даже не задумываясь о том, почему именно так следует поступать. Другое дело Шехтман: его сценический персонаж отличался беспредельной наивностью, и это свойство приводило к самым неожиданным результатам.

Несколько слов о том, как же Попов готовил новый репертуар.

Заметим, что артист думал о нем непрерывно.

Вот что рассказывал режиссер М. С. Местечкин. Однажды Попов позвонил ему ночью из Кельна в связи с тем, что в голову пришла идея новой репризы, которую он хотел показать в Москве. «Режиссеру, — продолжал Местечкин, — хорошо с ним работать, он очень, порой даже чрезмерно, самокритичен. Конечно, он радуется успеху своей новой сценической вещи, но даже в успешно отработанном материале он непрерывно ищет новые пути».

Как правило, новую репризу, новое антре или даже целое комедийное представление первоначально придумывает и в общих чертах разрабатывает сам Попов. У него очень развита профессиональная интуиция. Далее он обсуждает предложенное с партнерами, с друзьями и коллегами, вносит многие поправки и, наконец, передает задуманное для окончательной обработки кому-нибудь из литераторов, специализирующихся в области эстрады и цирка.

Когда принято окончательное решение ставить новый

номер и для него необходимо изготовить реквизит, за эту работу по большей части принимается сам артист. Здесь слесарная выучка для него оказывается весьма полезной, в гардеробной оборудована целая мастерская. Сам артист в этой связи говорил следующее: «Я очень люблю реквизит, почти всегда делаю его сам. Это дает мне возможность понять душу вещи: ведь потом она становится моим помощником, партнером на манеже. Меня всегда можно застать в цирке днем, где что-то пилую, строгаю, прилаживаю» (Театр. неделя. 1957. № 5).

В отличие от некоторых своих коллег, Попов считает для себя обязательными репетиции на манеже. «Цирк есть цирк,— любил он повторять,— клоун в нем обязан профессионально владеть хотя бы одним цирковым жанром». Но если это так, значит следует постоянно совершенствовать свое мастерство в области акробатики, жонглирования, эквилибристики или хотя бы поддерживать ранее достигнутую форму. При этом чем старше становится клоун, тем большего труда требует его профессия.

Теперь расскажем о том, что же исполнял Попов.

Вернемся к эквилибристике на проволоке. Со временем этот номер театрализовался. Теперь Попов, едва встав на проволоку, соскакивал с нее и спешил, прихрамывая, уйти за занавес.

— Ты куда, Олег? — спрашивал у него инспектор манежа.

— На пенсию!

Но так просто на пенсию его не отпускали. Надо было продолжать работать. И тогда Попов, чтобы себя обезопасить, вынимал из кармана клоч сена, бросал его на манеж, под проволоку, и только тогда на нее вставал. Это было очень смешно.

После выступления эквилибристов с першами Попов также ставил себе на лоб шест, на его вершине находилась целлулоидная кукла, стоящая на голове. Удерживая

это сооружение в равновесии, Попов ложился на землю, переворачивался через спину и живот.

Дрессированный петух важно шествовал по барьеру. Потом Попов сажал его на спинку стула и требовал, чтобы он перелетал на другой стул. Но петух не слушался ни приказаний, ни подталкиваний, ни уговоров, его не прельщали даже семечки. И только когда, придя в отчаяние, Попов вскидывал руки, как это делают, прогоняя кур с насеста, петух взлетал в воздух и садился на противоположный стул. Потом Попов показывал с петухом фокус: он брал большую изогнутую трубу, чем-то напоминающую самоварную, и сажал в нее белого петуха, а с другой стороны вынимал черного. Не такой уж это был замысловатый трюк. Но при этом надо было видеть глаза фокусника, его лицо, фигуру. Он сам казался потрясенным тем, как все это произошло.

Не избегал Попов и словесных шуток. Вот одна из них.

— Скажите,— спрашивал он инспектора манежа,— может быть, чтобы в одно и то же время стоять, идти, лежать и сидеть?

— Конечно, нет.

— А вот так бывает: время идет, дело стоит, товар лежит, а директор сидит в своем кресле!

И что существенно, говорил артист четко, не прибегая ни к акценту, ни к фистуле, чем, по традиции, пользуются до сих пор некоторые клоуны.

Разбушевавшегося льва ветеринарный врач решил успокоить при помощи четвертинки водки, но тот делился водкой со своим целителем. В результате оба появлялись с метлами на плечах и наголо стриженные. Стриженный лев (конечно, то был артист в львиной шкуре) производил необыкновенно комическое впечатление.

Нельзя не сказать, что Попов стремился обращаться к современности,— конечно, по-своему, по-клоунски, ее

интерпретируя. Так, сцену с пьяным львом он поставил вскоре после того, как вышел указ о наказании за мелкое хулиганство принудительными работами сроком до пятнадцати суток.

Когда в космос отправились собаки Белка и Стрелка, Попов выходил на манеж с двумя собаками под мышками и поздравлял их с благополучным возвращением на Землю. У публики этот номер имел очень большой успех. Потом он бросал бумеранг — и так ловко, что тот, облетев вокруг купола, возвращался к нему в руки. Попов при этом замечал, что на бумеранге запечатлена обратная сторона Луны.

Огородники — Попов и Будницкий под звуки песни «Подмосковные вечера» начали «копать землю», чтобы посадить картошку. Внезапно один из них находил каску гитлеровского солдата, а через какое-то время другой — треуголку наполеоновского гренадера. Клоуны надевали оба этих головных убора и делали вид, что идут походом на Москву. Раздавался громкий взрыв, сраженные завоеватели падали. И тут Попов произносил: «Кто следующий?»

В одном из антре к Попову, играющему врача, приходил «больной» (Шехтман), требующий бюллетеня. «Дыхните», — говорил ему врач и, когда тот выдыхал, подносил ко рту факел. Из рта вырывалось пламя, становилось ясным — больной принял изрядную дозу спиртного\*.

Уже писалось о том, что Попов бывал склонен не только к юмору, но и к лирике. Он любил репризы, в которых можно было раскрыть тонкие психологические переживания. А иные его номера поднимались до степени сложных философских обобщений. Среди них в пер-

---

\* Я. Шехтман, до того как он начал сотрудничать с Поповым, выступал как цирковой факир, и он хорошо знал технику исполнения подобных трюков.

вую очередь назовем «Луч». Этот номер следует отнести к высшим достижениям мировой клоунады, к ее шедеврам.

Попов появлялся на полутемном манеже, держа в руках корзинку, в которой находилась бутылка с кефиром. Расположившись на земле, он грел руки в луче догорающего солнца (конечно, солнечный луч заменялся прожектором). Вынимал кефир и собирался его выпить под ласковым лучом. Но луч перемещался на другое место, и за ним передвигался Попов. Догорающий луч все больше уменьшался в размерах и, вероятно, через короткое время должен был вовсе исчезнуть. И тогда Попов аккуратными движениями, почти не касаясь луча, сворачивал его и убирал в корзину. Он уходил, унося корзину с собой, а луч через ее прутья светился. Человек, уносящий солнечный луч,— это было прекрасно. Зрительный зал благоговейно замолкал, и это молчание оказывалось дороже оваций.

Но любил Попов и всякого рода смешные фортели. Заслуженный успех имел номер с автомобилем. Уже сама машина удивляла: она походила на домик, какие выстраивают владельцы садовых участков. На этой машине Попов собирался провожать свою тещу на вокзал. А так как поезд должен скоро уйти, то он спешил, стремительно бросал багаж наверх, при этом часто промахивался: попадал то в тещу, то в ее спутника. А машина оказывалась с норовом: она то сама заводилась, то в самый неподходящий момент останавливалась, то, вопреки желанию шофера, ехала задом, то отчаянно дрожала всем своим кузовом.

Если вспоминать номера Попова с дрессированными животными, то, наверное, лучшим был тот, который он исполнял с собачкой по кличке Ливер. Попов стрелял из игрушечного ружья, и собака «замертво» падала. Клоун приходил в отчаяние, он никак не ожидал такого психода, и, поднеся палец к виску, «стрелялся» сам.

Увидев, что хозяин «убит» и распростерт на земле, собака вставала со своего места, подходила к нему и ложилась рядом. Это была сценка одновременно и смешная, и трогательная.

Попов предлагал инспектору манежа познакомиться с изобретенным им аппаратом, который не только торгует разного рода бутербродами, но и дает сдачу.

Инспектор спрашивал:

- Вероятно, автомат — сложный механизм?
- Да.
- Автомат работает на ультразвуке?
- Еще сложнее.
- Тогда на атомной энергии?
- Еще сложнее.
- На каком же принципе?
- На зарплате!

Попов откидывал крышку, и зрители видели сидящего внутри «автомата» всегда невозмутимого Аркадия Будницкого.

Блестящим представлялось такое антре: артист появлялся в русской рубашке, наигрывая несложный мотив на пастушьей жалейке. Но строгий инспектор манежа жалейку у него отнимал. Тогда Попов доставал из кармана рожок и начинал играть на нем. И при этом сносил яйцо. Собираясь задобрить инспектора, Попов преподносил ему яйцо, но тот подарок отвергал, а рожок отбирал. Попов начинал играть на детских пищалках, но у него отбирали и их. Разволновавшись, Попов поднимал на инспектора ногу на манер ружья, но тот хладнокровно снимал с его ноги туфлю. Тогда клоун начинал свистеть в маленький свисток и вдруг... проглатывал его. Конечно, он пугался, но не это главное, а то, что сорван номер, к которому он так долго готовился, — и клоун плакал, а из его груди вырывался свист. Конечно, зрители смеялись. Но одновременно становилось немножко жаль клоуна, у которого сорвали номер.

В дни Международного фестиваля молодежи и студентов в Москве Попов заявлял инспектору манежа, что он вполне готов к общению с иностранцами. Тот задавал вопрос, а знает ли Попов иностранные языки?

Попов отвечал, что знает слова: мерси, бонжур, оревуар, пардон, гутен морген, ауфвидерзеен, гутен абенд, два сольди, бесамемучи, о'кей.

— И ты думаешь, что тебе хватит этих слов, чтобы объясниться с гостями?

— Еще останутся.

— Каким же образом?

— А вот смотрите!

Попов направлялся к проходящему через манеж иностранцу. Они молча друг друга приветствовали. Затем Попов играл на саксофоне краковяк, иностранец отрицательно качал головой.

— Не поляк,— говорил Попов и начинал танцевать венгерку. Но и этот танец не производил на иностранца впечатления.— Значит, не венгр,— заключал Попов.

Не имел успеха и танец падеспань. А вот когда игрался вальс из фильма «Под крышами Парижа» — иностранец обрадованно улыбался, радостно качал головой, и они с Поповым уходили обнявшись.

Входили в репертуар Попова и сатирические номера. В одном из них он и Будницкий выступали в роли спекулянтов: один торгует семечками, а другой перепродает автомобили. И второй сдает первого в милицию, так как считает, что тот слишком дорого запрашивает за свой товар.

И еще одно антре, представляющееся образцовым. Из воды вытаскивали утопленника (Шехтман). Являлся врач (Попов). Он наступал утопленнику на живот, и у того изо рта бил фонтан воды. Потом утопленнику в известное место втыкали громадный шприц, и так неудачно, что ломали иглу, она оставалась в теле. Но вот утопленник оживал. И тогда врач — Попов требовал

у него паспорт. А познакомившись с документом, приказывал санитарам:

— Взять его и снова утопить!

И в ответ на их недоумение отвечал:

— Он не моего района.

Перечислять антре и репризы Попова можно и дальше, их имелось множество. Но что бы ни делал Попов, он оставался веселым клоуном, любящим шутку и озорство. И эпитет «солнечный» ему подходил на протяжении всей его творческой деятельности.

По мере того, как Попов все очевиднее приобретал качества ведущего мастера, становился гастролером, он стремился играть не только отдельные номера, но и целые обзоры; не будем здесь все их называть, отметим только, что их было несколько, и в иных случаях Попов выступал не только в качестве исполнителя, но также как автор и режиссер.

Так, в ноябре 1965 года в Москве пошла цирковая сказка, написанная М. Местечкиным, Б. Романовым и О. Поповым, «Царевна Несмеяна». И в том же году состоялась премьера обзора «Лечение смехом», написанного Ю. Благовым, М. Местечкиным и О. Поповым.

В «Лечении смехом» директор цирка (В. Успенский) делал замечание режиссеру (М. Москвин), что в цирке мало смеются. Тот вызывал главного клоуна (Попова) и устраивал ему «накачку» — в буквальном смысле, при помощи насоса. И он клоуна «перекачал». Что делать? Отправили клоуна в поликлинику, а там главный врач (В. Масленкин) приема не вел, хотя больных множество: его вызвали на совещание, на котором обсуждался вопрос, как улучшить обслуживание населения. Попова случайно принимали за врача, на него надевали белый халат и шапочку. Швейцар Карбошкин (Б. Добронравов) заставлял его вести прием.

Сделавшись «врачом», Попов на две половины распиливал совместителя, никак не успевавшего вести



работу на двух службах; разоблачал пьяницу, требующего больничный лист.

Приходил больной, которому слон наступил на ногу. Врач ему советовал попробовать поработать руками, и больной уходил на ходулях, опираясь на них руками.

Потом Попов от радости, что так хорошо шло у него лечение, танцевал, но держал при этом гирию, которая все время тянула его в сторону.

Словом, это было развернутое клоунское представление, высоко оцененное таким выдающимся драматическим актером, как М. И. Жаров (См.: Сов. эстрада и цирк. 1965. № 5).

В 1979 году Попов поставил в Москве, в цирке на Ленинских горах обозрение, написанное им совместно с Б. Романовым: «Сказка о попе и о работнике его Балде».

В пестрых нарядах выходили девушки, и каждая из них несла красочный киоск. Так образовывалась ярмарка, на ней-то и нанимал Поп (А. Алешичев) Балду (О. Попов): «Нужен мне работник — повар, кузнец и плотник».

Балда показывал свои возможности: бросал в котел петуха, а вынимал жареную утку; ударял по доске, и она превращалась в скамью; потом он усаживался на лошадь и уверял простофилю попа, что удерживает ее между ног.

Чертей, с которых Балда собирал для Попа оброк, играли исполнители комического воздушного полета Вязовы. А фокусник Ю. Писаренко собирал со зрителей монеты, находя их в волосах, за бортами пиджаков.

Дети, да и взрослые смотрели спектакль с большим удовольствием, и на следующий год его поставили в Ленинграде.

Работал Попов всегда много. Режиссер М. С. Местечкин отмечал: «Меня поражает по сей день неутомимость Попова. Это не просто работоспособность физически

сильного циркового артиста. Олег кипуч в своей повседневной деятельности. Все время изобретает новое, ищет неожиданности, оригинальные ходы, «точки», как мы выражаемся. Не будет преувеличением сказать, что в его деятельности он не знает покоя. Для него это жизнь, а не только работа, и мне часто приходилось наблюдать, как во время разговора, приятельской беседы он вдруг излагал новую мысль, навеянную случайным словом или сравнением, записывал в тетрадь, обсуждал со мной и с партнерами. Рождался новый трюк, новая реприза».

Как-то у Попова спросили, каким образом он добился такой известности. Он ответил: «Я не знаю, как все это случилось, как я достиг известности, знаю только, что всегда много работал, иной раз совершенно не видел публики, не слышал аплодисментов. Я чувствовал, что хорошо принимают меня, но я всегда был слишком поглощен своим делом, чтобы думать об этом. Я всегда думал лишь об одном: делай то или это, но другое, чем принято обычно. Делай так, как никто еще не делал до тебя».

Олег Попов был целиком поглощен цирком, но любил также театр и кино. В числе его кумиров назовем выдающегося режиссера и театрального художника Н. П. Акимова, чьи спектакли отличались яркой выразительностью.

Попов мечтал сыграть драматическую роль в кинофильме или театральном спектакле, но когда С. И. Юткевич предложил ему роль в снимаемой им картине, вынужден был отказаться. На это же время назначалась гастрольная поездка цирковой труппы. А цирк всегда оставался для артиста на первом месте.

Шли годы, все труднее становилось играть того веселого и непосредственного человека, который принес ему славу. И тогда постепенно он начал изменять характер своего манежного персонажа. Менял костюм,

грим, манеру поведения. Все очевиднее проглядывали черты клоуна-буфф, веселого, непосредственного, обаятельного. И зрители, приходящие в цирк, не перестают любоваться Олегом Поповым — солнечным клоуном.

В заключение приведем слова артиста, сказанные им относительно недавно. В них, как кажется, выражено его творческое, а в большой степени и жизненное, кредо: «Моего героя зовут Олег Попов, и, разумеется, у нас с ним много общего. Ну, например, мы очень ценим веселую шутку, острое слово, стараемся никогда не унывать, даже если здорово не везет. Я тогда говорю ему: «Не пропадем, Олег Попов!» А он мне в ответ: «Конечно, Олег, все перемелется». Юмор, оптимизм, жизнерадостность — вот воздух, которым мы дышим, вот наше оружие против любых невзгод на свете: любим добрые улыбки людей; люди смеются — мы готовы плакать от радости» (Телевидение и радиовещание. 1981. № 3).

Ю. А. Дмитриев  
ЗНАМЕНИТЫЕ  
КАУТЫ

6



**Юрий  
Никулин и  
Михаил  
Шукшин**

Разумеется, клоуны, о которых говорится в этой книге, все являлись в той или другой степени открывателями новых путей. И все же, если говорить о поваторстве в клоунаде, то, кажется, первое место здесь принадлежит паре в составе Юрия Владимировича Никулина и Михаила Ивановича Шуйдина, особенно первому из них.

В этом отношении интересно прислушаться к мнению авторитетных людей. Вот что писал известный писатель-сатирик, автор многих клоунад и в то же время теоретик астрадно-цирковых разговорных жанров Виктор Ардов: «Представьте себе самого талантливого из известных вам клоунов участником психологического фильма. Это невероятно и, видимо, не нужно. Ни великий швейцарец Грок, ни итальянцы Фрателини, ни француз Завата, ни украинец Лазаренко, ни русские Лавровы и Дуровы, ни немец Эйжен — никто не смог бы, сохраняя маску циркового комика, не только играть, а просто стоять рядом с современными киноартистами перед объективом камеры».

Никулину это делать удавалось много раз. Тот же Ардов продолжал: «Новаторское качество: умение оставаться клоуном, играя не в буффонной, а в реалистической манере. Можно сказать с уверенностью, что, оказавшись наш клоун участником драматического спектакля, он не претерпел бы никаких изменений» (Театр. 1968. № 3).

И что характерно, Балбес, действующий в известных комедийных фильмах, поставленных режиссером Л. И. Гайдаем (а его играл Никулин), кажется куда более психологически примитивным, чем персонаж того же Никулина, действующий на арене.

И еще одно мнение принадлежит выдающемуся драматургу А. А. Крону: «Я убежден, что в этой роли (Глазырин в фильме «Ко мне, Мухтар!».— Ю. Д.). Никулин заявил себя актером высочайшего класса, одним

из тех актеров, для которых надо писать сценарии и ставить картины» (Искусство кино. 1965. № 1).

Если все клоуны стремились прежде всего к утверждению определенной, иногда очень яркой и интересной маски, то Никулин и Шуйдин во многих номерах создавали различные характеры, действующие в зависимости от содержания сцены.

Теперь следует сказать о том, какими путями Никулин и Шуйдин пришли в цирк.

М. И. Шуйдин родился в 1922 году в семье пастуха в деревне Казачье Тульской губернии. Вскоре после его рождения отец умер, и он вместе с матерью переехал в подмосковный город Подольск, где поступил в фабрично-заводское училище, получил специальность слесаря-лекальщика.

Но с детства Шуйдин увлекался искусством, устраивал во дворе своего дома представления, на которых читал рассказы очень любимого им М. М. Зощенко, танцевал, ходил на руках. Жители дома, в котором он жил, да и соседних домов охотно собирались, чтобы посмотреть на него.

Как-то дядя Михаила Шуйдина свозил его в Москву на цирковое представление. Оно произвело на мальчика огромное впечатление. И он, что называется, начал бредить цирком.

В 1935 году выпускник Московской консерватории Н. Н. Гарновский организовал в Подольске школу художественного воспитания детей, и Шуйдин в нее поступил. Несколько позже он принял участие в джаз-оркестре, созданном при городском Доме пионеров. Играл на ударных инструментах. Занимался он также в драматическом кружке.

В 1941 году Шуйдин подал заявление в цирковое училище. У него была мечта стать турнистом. Конкурс

поступающих был огромный, но он понравился знаменитому в прошлом акробату А. И. Сосину, и его приняли. Но долго учиться не пришлось, враг рвался к Москве, и тогда учащиеся отправились в военкомат: они просили, чтобы их отправили на фронт.

Однако на фронт сразу попасть не удалось, — как квалифицированного слесаря его направили на одно из оборонных предприятий, где приходилось работать по одиннадцать-двенадцать часов в день. Но в результате Шуйдин все-таки выхлопотал, что его приняли в танковое училище; а по окончании, получив звание лейтенанта, он оказался на фронте.

Воевать пришлось на Орловско-Курской дуге. Однажды в башню танка Шуйдина попал снаряд. Танк загорелся. Выбраться из него ценой невероятных усилий Шуйдину удалось, но он обгорел, пострадали и глаза. Шесть месяцев он находился на излечении в госпитале, боялись, что он ослепнет. К счастью, зрение удалось сохранить.

Гораздо позже, когда Шуйдин стал артистом, во время зарубежных гастролей журналист задал ему вопрос: почему он избрал профессию клоуна. Шуйдин ответил: «Я прошел войну, командовал танковой ротой. Я видел много горя. И люди перенесли много горя. Своей работой я хочу веселить их, нести им радость».

После выхода из госпиталя Шуйдин вернулся в цирковое училище, но о том, чтобы стать турнистом, не могло быть и речи.

Вообще, учиться было невероятно трудно. Давали себя знать былые ожоги. По-прежнему он жил в Подольске — значит, чтобы не опоздать на занятия, приходилось вставать рано, ложиться поздно. Он женился, у него родился сын, содержать семью на крошечную стипендию было невозможно. И в 1947 году Шуйдин решил попробовать свои силы как клоун в колхозном филиале цирка города Калинина, тем более что клоунада

ему всегда нравилась. В то время при многих стационарных предприятиях существовали колхозные филиалы. Вместе с партнером Алексеем Коноваловым они исполнили старинную клоунаду «пум-гам» — и их приняли.

Но чем дальше он в этом филиале работал, тем больше разочаровывался. Артисты оказались в своем большинстве слабые, бесперспективные. К делу они относились равнодушно, да и партнер у Шуйдина оказался человеком не творческим, совсем не желающим делать новое. Выступать приходилось на протяжении вечера несколько раз, сначала в номере комических акробатов, потом с чтением юмористических рассказов, по преимуществу Зощенко, и наконец с клоунадой.

А Шуйдин мечтал о работе в больших цирках, о создании новых антре, о том, чтобы оказаться в числе лучших клоунов. В том коллективе, в котором он работал, учиться было не у кого, здесь исходили из принципа: день прошел — и слава богу. И тогда Шуйдин каждый свободный вечер начал ходить в Московский цирк, благо там выступал Карандаш, значит можно было брать у него, так сказать, наглядные уроки. Кроме того, в Московском цирке действовала студия клоунады. Студийцем Шуйдин не стал, но познакомился с занимающимися в ней ребятами, кое с кем даже подружился, и они ему рассказывали обо всем, что происходило на уроках. Так Шуйдин все больше втягивался в цирковую атмосферу.

А теперь нужно рассказать о приходе в цирк Ю. В. Никулина. Он родился в 1921 году в небольшом городе Демидово Смоленской губернии, где его отец и мать были актерами местного драматического театра. Отец там же и режиссировал. Но, кроме того, отец организовал и возглавил еще один театр, сокращенно названный Теревюм, что означало: Театр революционного юмора. Тогда подобных агитационных театров, созданных по примеру первого из них, Теревсата (Театра ре-



волюционной сатиры), созданного поэтом М. Я. Пустыниным в 1919 году в Витебске, имелось несколько. Отец Ю. Никулина писал для Теревюма репертуар, ставил в нем спектакли и принимал в них участие как актер.

Когда Юрию Никулину исполнилось четыре года, семья переехала в Москву и поселилась в небольшой комнате в коммунальной квартире в Токмаковом переулке. Мать занималась домашним хозяйством. А отец начал работать в качестве внештатного корреспондента газет «Известия» и «Гудок». Напомним, что в это же время в «Гудке» сотрудничали М. А. Булгаков, Ю. К. Олеша, И. А. Ильф, Е. П. Петров, так что учиться было у кого. Но довольно скоро Никулин-старший с газетами расстался, начал писать репертуар для артистов цирка и эстрады, в частности, для выпускников клоунского отделения Училища циркового искусства.

В воспитании сына он сыграл большую роль. Сам любитель книг, В. А. Никулин приучил к чтению и Юрия. Позже, отвечая на вопрос, что надо сделать для того, чтобы стать хорошим клоуном, Юрий Никулин сказал: «Надо побольше читать. Вижу недоверчивые и скептические взгляды; но что делать, если всем, что есть во мне доброго, я обязан книгам, даже любовь к животным и та началась с Джека Лондона».

Отец постоянно ходил с сыном в театр и в кино, обсуждал с ним виденное. Случалось бывать им и в цирке. Там большое впечатление на пятилетнего Юрия Никулина произвели испанские клоуны Барасета, он даже попросил, чтобы мама сшила ему клоунский костюм, и та выполнила просьбу.

С годами Юрия все больше привлекала специальность киноартиста. И отец мечтал об актерской карьере сына, занимался с ним этюдами, заставлял наизусть читать басни и стихи, внимательно при этом слушал и делал замечания. Нужно сказать, что отец руководил школь-

ным драматическим кружком, и делал это с подлинной душевной отдачей. Участники кружка ставили отрывки из «Женитьбы» Н. В. Гоголя, «Интервенции» Л. И. Славина, выступали с чтением стихов А. С. Пушкина. И еще существенно, что, начиная с четвертого класса, отец писал для сына клоунады.

Позже Ю. Никулин перешел в драматический кружок Дома пионеров. Кроме драматического, Ю. Никулин участвовал в хоровом кружке. И еще он любил рисовать; много лет спустя, издавая книжку, он украсил ее своими рисунками.

В семье Никулиных царила творческая атмосфера. Здесь любили читать вслух. Если отец не брал с собой сына на спектакль, то, возвращаясь из театра, разыгрывал для него виденное. Юрий с детства любил шутки, комические сцены. Находясь в пионерском лагере, он танцевал лезгинку так, будто бы боялся осы, которая вот-вот должна была его ужалить. И еще он записывал в театральную тетрадь анекдоты и всякие курьезные истории. В конце концов их набралось до трех тысяч.

В отрочестве Никулин самостоятельно научился играть на семиструнной гитаре и очень любил дома петь. Часто они пели вдвоем с отцом по старому песеннику, подбирая по своему вкусу мотивы. Увлекало и писательство. Учась в шестом классе, Ю. Никулин получил вторую премию на районном литературном конкурсе за рассказ «Весна разведчика».

Позже, вспоминая годы детства и отрочества, Никулин говорил: «Несмотря на все трудности (отец то получал деньги, то его интермедии и скетчи не шли, соответственно и денег не было), на сложности бытовые, жили мы весело, с юмором» (Искусство кино. 1972. № 8).

В 1939 году Ю. Никулин закончил школу и собирался поступать в Институт кинематографии, но его призывали в армию.

В семье почему-то думали, что его отправят на Дальний Восток, но он оказался под Ленинградом. Вскоре началась война с белофиннами. Никулин служил в артиллерии, был подносчиком снарядов. Он вспоминал: «Война была короткая, но тяжелая. Мороз, стрельба, оторванность от Большой земли. Было тяжело. Особенно мне, привыкшему к веселой, несколько богемной жизни» (Искусство кино. 1972. № 8).

Первая война, в которой Никулин принимал участие, окончилась. Теперь, казалось, не за горами демобилизация. Никулин купил даже чемодан и украсил с обратной стороны его крышку фотографиями актеров и снимком футбольной команды московского «Динамо»: за эту команду он болел.

Но уехать домой не удалось, началась Великая Отечественная война. В бой отдельный зенитно-артиллерийский дивизион вступил на второй день. Почти семь лет не снимал Никулин гимнастерки, защищал Родину. «Я прошел суровую и удивительную школу,— писал он,— узнал немало людей, научился сходить с ними, что впоследствии пригодилось в работе и в жизни. Ну, а военная карьера моя — от рядового до старшего сержанта за шесть с половиной лет» (Никулин Ю. На перепутьях войны.— Когда пушки гремели. М., 1979. С. 72). Был награжден на войне Никулин медалями, в том числе медалью «За отвагу».

Война — это война, и не раз Никулин находился на волосок от смерти. Вот тому доказательство: сидел он в вырытой им ячейке, и вдруг его приятель Володя Бороздин кричит: «Сержант, идите ко мне, курево есть!» Вылез Никулин и перебежал к приятелю. И тут же прямым попаданием накрыло ту ячейку, в которой он только что находился.

Жилось в подразделении, защищающем Ленинград, трудно: в день выдавали по 150 граммов хлеба, а то и 75 граммов сухарей и ложку муки. В 1943 году Нику-

лина направили в другую часть, и здесь его настигла тяжелая контузия. А когда он вышел из госпиталя, его назначили на должность командира отделения разведки.

Е. М. Лейбович, фронтовой друг Никулина, рассказывал: «Помню, как Юра пришел к нам из госпиталя: худой, сутулый, с усами, в короткой шинели. И первым делом соорудил «японца», ужасно смешную гримасу умел он делать... И потом он постоянно всех нас бодрил и веселил, хотя, наверное, на душе кошки скребли. Обо-жал всяческие розыгрыши, но на него никогда не сердились и не обижались... Как командир он был уж очень мягок, а солдат хороший: все у него получалось ловко и ладно. Главное, он всегда был находчивым, жизнерадостным. Умудрялся много читать (больше всего любил Джека Лондона), марки собирал. А остроты и шутки из него прямо сыпались. И не только на привалах, но и в самых отчаянных ситуациях».

Когда кончилась война, Никулина сразу не демобилизовали. В Эстонии, где стояла его часть, еще действовали националистические банды. Кроме того, домой в первую очередь отпускали старших по возрасту, специалистов, нужных народному хозяйству, студентов вузов. В дивизии, в которой служил Никулин, возобновили занятия по огневой и строевой подготовке, но солдаты устали, многие из них рвались домой. И тогда командование вместе с политорганами решило провести в части концерт самодеятельности. Организовать его поручили Никулину. Готовясь, он обошел все батареи, собирая желающих. И сам принял в концерте активное участие: конферировал, запевал в хоре, играл в интермедиях, а в конце, вместе с Лейбовичем, исполнил клоунаду. Репертуар ему прислал отец.

Открывая концерт, Никулин говорил: «Как хорошо, что сидят передо мною артиллеристы! Поэтому я хочу, чтобы наш концерт был своеобразной артподготовкой, чтобы во время него была канонада аплодисментов,

взрывы смеха. Чтобы, получив заряд веселья от острот конферансье, публика с веселыми лицами расходилась по домам».

Что касается клоунады, то Лейбович в ней исполнял роль *белого*, он выступал в где-то раздобытых фраке и цилиндре, но под фраком была гимнастерка, на ногах обмотки и ботинки. Никулин, игравший *рыжего*, надел меховой жилет мехом наружу, достал в какой-то парикмахерской рыжую косу и соорудил из нее парик. Щеки и нос он выкрасил губной помадой, а глаза обвел углем.

Никулин разбивал огромным молотом стол.

— Что ты делаешь? — спрашивал у него партнер.

— Расщепляю атом.

Потом Никулин задавал вопрос:

— Если у киргиза было шесть верблюдов, два убежало, сколько осталось?

— Конечно, четыре.

— Нет, пять.

— Почему?

— Один вернулся.

Как видим, репертуар был не слишком мудреным, но солдаты смеялись, им он нравился. Концерт повторяли несколько раз и один провели даже в помещении городского театра.

В мае 1946 года Никулина демобилизовали. Было ему тогда 25 лет. Вез он домой тетрадь с записанными песнями и анекдотами. А главное, вез уверенность, что теперь все будет хорошо: «Я возвращался из армии с уверенностью, что для меня открыты двери всех театральных институтов и студий.

Я же прошел войну.

Я же имел успех в самодеятельности.

Я же просто осчастливил всех своим поступлением».

Но дело обернулось совсем не так, как хотелось.

Первое заявление было подано в Институт кинема-

тографии, там курс набирал Сергей Юткевич. Готовился Никулин к поступлению в институт серьезно, хотя времени оставалось очень мало. Под руководством отца занимался этюдами, выучил пушкинского «Гусара», басню И. А. Крылова «Кот и повар» и сцену из романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо». Но когда Никулин предстал перед кинематографической комиссией и исполнил свой репертуар, ему сказали: «Знаете, товарищ Никулин, в вас что-то есть, но для кино вы не годитесь. Не тот у вас профиль, который нам нужен. Скажем вам прямо: вас вряд ли будут снимать в кино».

Пытался поступить Никулин и в Театральное училище имени М. С. Щепкина, и также неудачно. Экзаменуясь в Театральный институт имени А. В. Луначарского, он дошел до третьего тура, но в результате педагог, набирающий курс, сказал, что актерская индивидуальность Никулина его не удовлетворяет. Не приняли Никулина и во вспомогательный состав Театра имени Моссовета.

Дело оборачивалось плохо. Но в августе 1946 года в газете «Вечерняя Москва» появилось объявление, извещающее о приеме в Студию клоунады, открывающуюся при Первом московском цирке. И Никулин подал туда заявление. В студию оказалось поступить не так-то просто: на 18 мест подано было 564 заявления. Однако 18 ноября 1946 года Никулин прочел на стене объявление, что он в студию зачислен. Кстати сказать, в этот же день он узнал, что его приняли во вспомогательный состав Камерного театра. Кроме того, режиссер А. В. Эфрос привлек Никулина к работе студии, руководимой К. Воиновым. Здесь собрались талантливые молодые люди: Г. Лордкипанидзе, Г. Юматов, Н. Фокина, С. Микаэлян, Г. Дудник и другие. Впоследствии они стали известными деятелями искусства. Думается, что творческая атмосфера студии во многом способствовала формированию Никулина.

Между тем, узнав, что сын принят и в театр, и в цирк, родители спорили между собою: мать стояла за театр, отец отстаивал цирк — он считал, что там легче выдвигнуться, меньше рутины, больше простора для новаторства. В результате цирк предпочли.

Но почему же Юрия Никулина не приняли тогда ни в кинематографические, ни в театральные учебные заведения?

Вероятно, тому было несколько причин. Во-первых, возраст — ему исполнилось двадцать пять лет, педагоги же предпочитают готовить актеров с юности, так бывает легче направить их по верному пути. Во-вторых, надо думать, что, выступая в самодеятельности, он все-таки набрался штампов, а они раздражали комиссию. В-третьих, как правило, при приеме в театральные и киноучебные заведения прежде всего ищут тех, кто сможет играть героические роли, а к таким ролям Никулин никак не подходил. И, конечно, на протяжении ряда лет у многих преподавателей вырабатывается определенный стереотип представления о будущем студенте, и все, что ему не соответствует, отвергается. Увы, история театра знает тому немало примеров. Вспомним только один: знаменитый актер И. В. Самарин, ученик Щепкина, преподававший в Московской театральной школе, советовал отцу М. Н. Ермоловой забрать ее, уверяя, что из нее актриса не получится.

Но, может быть, у Никулина действительно отсутствовали необходимые данные для театральной и кинематографической карьеры? Что касается кинематографа, то он убедительно доказал обратное. В театре он, правда, никогда не выступал. Но однажды И. В. Ильинский, с которым он вместе снимался, предложил ему вступить в труппу Малого театра, обещал при этом взять над ним шефство и передавать постепенно свои роли. Никулин поблагодарил и отказался, сказал, что если бы услышал это в тридцать лет, то принял бы предложение

безоговорочно, но теперь, в сорок лет, поздно менять профессию.

Цирк его увлек по-настоящему. Как-то журналист задал ему, уже добившемуся в кино большого успеха, вопрос: «А чему сейчас вы все-таки отдаете предпочтение — цирку или кино?» Никулин подумал и ответил: «Пожалуй, цирку. Во-первых, из благодарности. Когда кино и театр отвергли меня — цирк принял. Во-вторых, цирк учит работе. Цирковые артисты, по-моему, самые великие труженики. В цирке каждый день тренируйся, работай. День пропустил — потеряна точность, нет легкости в исполнении. И потом — товарищи. В цирке очень дружные коллективы» (Смена. 1968. № 19).

Но вернемся к годам учения Никулина. Руководил студией А. А. Федорович. Нельзя назвать его ярким мастером режиссуры, большую часть жизни он работал в коллективах самодеятельности. Но был он человек в высшей степени добросовестный, с развитым чувством ответственности за порученное дело. Студия была его детищем, он ее любил искренно и горячо. Хотел, чтобы вокруг студии группировались драматурги, режиссеры, художники, чтобы в ней наряду с артистами воспитывались авторы, пишущие для цирка, и такие появлялись. Он привлекал для бесед со студийцами самых разных интересных людей, очень заботился о расширении кругозора учащихся. В студии преподавали мастерство актера, музыкальную грамоту, сценическую речь, акробатику, жонглирование, историю цирка, театра, литературы. Особым предметом была технология клоунады, его вел старый артист Д. С. Альперов, рассказывавший о знаменитых клоунах, их репертуаре и приемах работы.

Акробатике уделяли большое внимание, полагали, что без нее клоуну не обойтись. И Никулин научился делать кульбиты, фодершprung (то есть переворот вперед, опираясь о землю руками), так называемые каскады (то



есть падения на спину, а если быть более точным — на согнутые в локтях руки). Он научился делать даже сальто-мортале, правда, при помощи лонжи. Удивительно, но ему трудно давалась сценическая речь. Как писал отлично знавший Никулина режиссер Местечкин, он специализировался на немых сценах и стал одним из ярких исполнителей пантомимы.

Студийцев постоянно использовали в так называемых «подсадках». Это значило, что они находились среди публики и по ходу действия оказывались втянутыми в клоунские номера. Тогда в Москве выступали известные клоуны-буфф Г. З. Мозель и Д. П. Демаш. Они исполняли комическую сценку «Шапки». Никулин сидел среди зрителей, держа в руках кепку. Клоуны ее забирали, у них начинался спор; в результате козырек от кепки оказывался оторванным. Зритель возмущался, грозил, что пойдет жаловаться в дирекцию. Но тут выяснялось, что кепку подменили, и зрителю возвращали кепку, находящуюся в полном порядке.

На переходных экзаменах Никулин сыграл роль Кочкарева в отрывке из комедии Н. В. Гоголя «Женитьба», а также изображал в коллективной клоунаде одного из львов известной дрессировщицы И. Н. Бугримовой. Выступал он также с пародией на атлетический номер В. Г. Херца.

Вскоре В. А. Никулин и М. С. Местечкин написали клоунаду «Натурщик и халтурщик». Сыграть ее предложили Ю. В. Никулину и его однокурснику и приятелю Б. М. Романову (позже он стал автором цирковых сцен и режиссером).

В клоунаде художник собирался написать всадника, вооруженного пикой. Для этого он сажал натурщика (Ю. Никулин) верхом на стул и вооружал его шваброй. А у того болели зубы, и он сидел с повязанной платком щекой. Не выдержав нестерпимой боли, натурщик срысывался со своего места. Тогда, чтобы успокоить боль, ему

давали выпить водки. Опынев, натурщик запевал дурным голосом, начинал танцевать и рвал полотно.

Для исполнения этой клоунады Никулин натянул на голову рыжий парик, сделал себе длинный нос, водрузил на него очки без стекол, надел кургузый зеленый пиджак, лыжные шаровары, маленькую кепочку и большие остроносые ботинки (эскиз художника К. Елисеева). Но успеха клоунада не имела, ее сыграли на публике всего один раз.

Между тем к Никулину все более пристально присматривался Карандаш. Однажды, когда до выпуска оставался месяц, он попросил Никулина и еще двоих студийцев зайти к нему в гардеробную, а когда те пришли, сказал: «Не тому вас учат в вашей разговорной конторе, надо больше носом в опилки». Тогда же он сообщил, что у него задумана «Сценка на лошади» и для ее исполнения ему в ближайшее время потребуются молодые партнеры.

И через несколько дней Никулин и еще один студиец — Полубаров отправились вместе с Карандашом на трехдневные гастроли в Одессу. А вскоре Карандаш покинул Московский цирк, поехал в качестве гастролера по циркам (первым городом он избрал Кемерово). И в качестве учеников и партнеров с ним поехали Никулин и Романов.

Конечно, первое время молодым артистам бывало очень трудно. Так, в одной из сценок Никулин должен был сказать, что покажет фокус и сейчас принесет для него аппаратуру. Он выбежал на арену и растерялся: арена круглая, в какую сторону говорить? Впоследствии Никулин вспоминал: «Пока я вертелся, забыл текст. На мое счастье, инспектор манежа был человек опытный, сразу понял, в чем дело, и сказал:

— Я знаю, вы хотите показать фокус, а у вас аппаратура за кулисами.

Я кивнул головой.

— Ну, тогда принесите ее».

Увидев происшедшее, Карандаш, при его педантичности в работе, был разъярен.

Но постепенно все приходило в норму. Вместе с Карандашом Никулин играл в клоунадах: «Автокомбинат» (роль директора), «Случай в парке» (роль дворника), «Лейка» (одного из тех, кого обливали водой).

Бесспорно, Карандаш был хорошим учителем, много знал, много умел. Каждое утро он проводил со своими молодыми коллегами так называемые пятиминутки, на которых говорил об ошибках, допущенных на представлении, и об общих принципах клоунады. Но вместе с тем он нередко бывал капризен, мелочно придирчив, даже груб. Работать с ним бывало нелегко. К тому же ему хотелось расширить круг своих учеников, и он неожиданно включил в их состав Л. Куксо, Ю. Брайма и М. Шуйдина. Отношения между старыми и новыми партнерами складывались не всегда ровно. Первым протестовал Романов. Он всегда любил спорить, отстаивать свое мнение, не соглашался даже с Карандашом. В результате Романов из группы вышел. Тогда Карандаш вместо Романова сделал партнером Никулина Шуйдина. Вообще Шуйдин ему нравился. Нравилась его старание, серьезность в работе и то, что он умел мастерить и ремонтировать реквизит.

Еще когда в группе был Романов, Никулин пробовал вместе с ним исполнять «Сценку на лошади», но без большого успеха. Теперь, когда в нее вошел Шуйдин, сценка стала одной из лучших клоунад. Но прежде чем начать ее исполнять, Никулин и Шуйдин прошли основательную подготовку под руководством известного артиста, дрессировщика лошадей, в прошлом наездника Б. П. Манжеля. Первое исполнение этой сценки состоялось в Москве 25 ноября 1948 года.

Выглядела сценка так. После окончания конного номера Карандаш говорил инспектору манежа:

— Тут ребята просят, чтобы я научил их чему-нибудь.

— Правильно, надо передавать молодым опыт.

Карандаш направлялся в амфитеатр, и тут один из сидящих парней подставлял ему ножку. В наказание Карандаш натягивал ему кепку на глаза и заставлял этого парня выйти на манеж, а за ним тянулся приятель.

Роль одного из парней играл Шуйдин. Он был одет в телогрейку. Другой же парень, в этой роли выступал Никулин, носил длинное кожаное пальто. Когда он снимал пальто, под ним оказывался короткий морской китель и брюки, заправленные в кирзовые сапоги. Казалось, что это случайные зрители, может быть, очутившиеся в Москве проездом. Заводилой был Шуйдин, это он заставил своего приятеля спуститься вниз. А тот стоял растерянный среди манежа и вдруг хватал нос в кулак и начинал хохотать: ну и происшествие, будет о чем рассказать дома!

Карандаш хотел, чтобы молодые люди показали свою удаль, проехали, стоя на лошади. Первым взобраться на нее пытался Шуйдин, но, подталкиваемый Карандашом, перелетал через лошадь и усаживался верхом на барьер.

Видя злключения приятеля, Никулин потихоньку хотел ретироваться, но его не отпускали. Давали в руки лонжу, но он, не зная, что с ней делать, пытался надеть пояс на шею. Униформист надевал ему пояс на талию. Никулин садился на лошадь и горделиво осматривался. Но тут лошадь пускали рысью, Никулин в седле раскачивался, и в результате лонжа его с лошади сдергивала, он летел за лошадью по воздуху, потеряв один сапог. Но надо было видеть при этом его лицо: растерянное, испуганное и в то же время стремившееся сохранить достоинство. Наконец, он вставал на ноги, спешил одеться и при этом путал одежду свою и Шуйдина.

Тогда Карандаш решал показать свое мастерство. Вставал на лошадь, однако, когда она переходила на рысь, и его стягивала лонжа. Летя вокруг манежа, он сбивал с ног обоих парней. Тут они, едва встав, стремительно убегали.

Вскоре в эту клоунаду вошла жена Никулина Татьяна Николаевна. Позже она стала участницей многих номеров. Что же касается этой сцены, то она сидела на местах вместе с парнями, а когда видела, что происходило с ними на манеже, начинала все больше волноваться и потом яростно врывалась на манеж, раздавала многочисленные тумачи незадачливым наездникам и утаскивала их из цирка.

Позже Никулин говорил, что «Сценка на лошади» — едва ли не самая смешная клоунада из всех, исполненных им вместе с Шуйдиным.

Что касается зрителей, то большинство из них даже не догадывались, что сценку исполняют профессиональные артисты. Коллеги же удивлялись: казалось, что на арене ничего особенного не происходило, а было очень смешно. Для нас, говорил Никулин, это являлось высшей похвалой. В 1955 году «Сценку на лошади» с большим успехом показывали в Варшаве, в дни фестиваля молодежи и студентов.

Работа с Карандашом продолжалась, и это давало все большую профессиональную закалку. Один раз, в связи с болезнью Карандаша, пришлось даже самим проводить программу, и они во всяком случае не провалились.

Постепенно и Никулин, и Шуйдин все явственнее чувствовали, что период ученичества закончился, что нового от Карандаша почти ничего не получают. В конце концов они Карандаша покинули. Случилось это в Москве, в 1950 году.

Затем короткое время Никулин и Шуйдин работали в коллективе, составленном из восьми клоунов. Но

однажды к ним подошел Куксо — их бывший партнер по группе Карандаша — и предложил написанное им антре, рассчитанное на двоих, «Знак вопроса». Это антре режиссер А. Г. Арнольд поставил за три дня, реквизит для него изготовил Шуйдин. Антре исполнялось в Московском и других цирках.

На арену выходил Никулин, горло у него было обмотано полотенцем, говорить он не мог.

Шуйдин спрашивал:

— Ты потерял голос? Что с тобой произошло?

Никулин ставил на стол графин с водой, извлекая его из карманов брюк.

— Ты потерял голос на совещаниях? А какой стоял вопрос на повестке дня?

Никулин вынимал большой, сделанный из фанеры знак вопроса. Затем вопрос «ставили ребром» — в прямом смысле слова, «заостряли» — с помощью топора, «утраивали». Вопрос был «текущим» — и в него наливали воду.

— Сколько дней длилось обсуждение?

Никулин показывал — пять.

— И что решили?

Никулин поднимал верхнюю часть знака.

— Вопрос остался открытым. Но что же это был за вопрос?

— Вопрос об экономии рабочего времени.

С этих пор Никулин и Шуйдин работали всегда вместе. Никулин говорил, что с Шуйдиным «работать легко и весело. У этого человека огромная работоспособность и большое чувство юмора» (В и л е н к и н Б. Неповторимые мгновения. М., 1982. С. 130).

Как правило, Шуйдин приходил в цирк за полтора-два часа до начала представления, не спеша одевался, гримировался, внимательно проверял весь необходимый для работы реквизит, значительную часть которого делал и ремонтировал сам. Никулин обычно приходил за

полчаса до начала, когда в общем все уже было подготовлено.

Вскоре В. А. Никулин предложил для исполнения сценку «Маленький Пьер». Действие происходило в одном из капиталистических государств. Мальчик (эту роль играли сначала М. М. Запашный, а потом Т. Н. Никулина) расклеивал листовки, призывающие вести борьбу за мир. За ним гнались двое полицейских (Никулин и Шуйдин), а он буквально проскакивал у них между ногами. Это была своеобразная цирковая агитка, сценический плакат, и он, вероятно, прошел бы незамеченным, если бы не полицейский, которого играл Никулин. У персонажа было тупое лицо старого служака. Необычайно выразительными казались ноги. Чувствовалось, что полицейский немолод и бежать ему трудно, что он, вероятно, страдает ревматизмом. И все-таки ноги бежали. За долгие годы полицейской службы их владелец превратился в робота. Такого полицейского можно обмануть, проскочить с ним совсем рядом, но если он схватит, вырваться из его рук вряд ли удастся. Так создавался социально заостренный образ.

Далее Никулин и Шуйдин сыграли сцену В. А. Никулина «Черный Том», кончающуюся трагически. Большого успеха она не имела. Цирковой артист и режиссер Г. К. Кадников предложил им клоунаду «Футболофон». Здесь Никулин хотел исполнить соло на барабане, а Шуйдин ему мешал, в результате возникала масса комических эпизодов.

Никулин и Шуйдин вспомнили рассказ Альперова о сыгранном клоуном Ричардом Рибо антре «Рыболовы» и решили его возобновить. Сначала играли антре, так сказать, в сухопутном варианте, а когда в Московском цирке пошла водяная феерия, перенесли его на воду. Точнее говоря, клоуны действовали на небольшой площадке, находящейся в центре покрытой водой арены. Они ловили рыбу, а попадался им рак, впивавшийся

в мягкое место. В одежде клоуны летели в воду, так что брызги поднимались почти под купол.

Все больше расширялся репертуар клоунов, и все чаще их товарищи артисты говорили о том, что пора переходить на положение коверных. И вот однажды Никулина и Шуйдина пригласил директор Московского цирка Н. С. Байкалов и заявил, что ему поручено возглавить коллектив цирковых артистов, направляющийся на гастроли в Швецию, и что он предлагает вступить в этот коллектив в качестве коверных. На раздумье Байкалов времени не давал, и они согласились. Надо сказать, что Байкалов не ошибся в своем выборе: успех в Швеции новые коверные имели большой. А вернувшись на родину, они на положении коверных окончательно закрепились.

В 1959 году Никулин и Шуйдин приехали в Ленинград, и здесь им очень помог главный режиссер цирка Г. С. Венецианов. Позже Никулин сказал: «Это он сделал нас коверными». Человек высокой культуры, безукоризненного вкуса, с хорошо развитым чувством смешного и очень тактичный, Венецианов дал начинающим коверным много полезных советов. И изменения, происшедшие в сценах, по-особому их украсили, придали им законченность и максимальную выразительность.

Итак, Никулин и Шуйдин стали коверными клоунами и скоро добились положения премьеров. Прежде всего скажем о их внешнем виде. Эскизы костюмов, после многих переработок, предложил художник А. П. Фальковский, и он, безусловно, исходил из тех характеров, которые артисты утверждали.

В обличье Шуйдина сохранялось нечто традиционно клоунское. Он носил зеленый пиджак, сужавшиеся книзу клетчатые брюки, розовую рубашку, шляпу и большие ботинки. Сам Шуйдин так характеризовал свой персонаж: «Выходя на манеж, я ощущал себя таким директором, который во все лезет, берется за любое дело.



И когда ему кажется, что все идет удачно, он вдруг попадает в неловкое положение. Общаясь на арене с Юриком, я постоянно стараюсь его разыгрывать, подшутить над ним. Но в конечном итоге в дураках оказываюсь я, точнее, мой комедийный персонаж».

Что же касалось Никулина, то он выступал в черном кургузом пиджаке, клетчатых укороченных брюках, серой круглой шляпе и больших черных полуботинках. Галстук от долгого ношения превратился в ленточку. На лицо грим почти не клался, и только на носу белело пятно.

Вначале создавалось такое впечатление, что Шуйдин остался без партнера и взял этого недотепу, готового исполнять любую работу. Тот старался, но многое у него, естественно, не получалось. Он даже ни разу не улыбался. До улыбок ли тут, когда он, вообще склонный к меланхолии (разумеется, речь идет не о самом артисте, а о его персонаже), попал в такое сложное положение.

Шуйдин собирался исполнить сальто-мортале с рук партнера. Но у Никулина и руки, и ноги, и плечи были как ватные. Тогда Шуйдин при помощи автомобильного насоса накачивал его. Но что это? Откуда-то со свистом выходил воздух. Оказывается, из уха. Его зажимали большой бельевой прищепкой. Воздух выходил и из рта. В него Шуйдин вставлял яблоко. Но теперь он накачал Никулина так, что он не может согнуться. Тогда яблоко на несколько мгновений вынималось, и лишний воздух выходил. Теперь трюк можно исполнять, а когда он оказывался законченным, весь лишний воздух выпускался, и обессиленный Никулин опускался на манеж, словно тряпичный.

В другой сцене Шуйдин представлял как меткий стрелок; он собирался сбить свечу, стоящую на рукоятке метлы, которую Никулин держал в руке. Гремел выстрел, свеча исчезала. Никулин этим был потрясен. Он

брал рулетку, вымерял траекторию полета, шел по намеченному пути и доставал свечу из кармана зрителя.

И еще один номер со стрельбой, на этот раз из лука. Шуйдин должен в полной темноте сбить яблоко с головы Никулина, а тот смертельно устал. Он сидел на стуле и с нетерпением ждал, когда все это кончится. Но вот, наконец, выстрел состоялся. «Попа!» — кричал Никулин. Загорался свет, и все видели, что стрела пробила ему грудь насквозь, он же дожевывает яблоко. Весь его вид показывал: все ему опостылело, и он ждал только конца.

Конечно, здесь даются только схемы номеров, на самом деле они содержали массу смешных деталей, в большой степени импровизировались. И что существенно, в них присутствовала удивительная вера в предлагаемые обстоятельства и то, что определяется как публичное одиночество.

Следует сказать, что артисты, о которых здесь идет речь, к каждому своему выходу относились чрезвычайно ответственно. Вот что писал режиссер М. Местечкин, постоянно их наблюдавший и часто с ними работавший: «Эта клоунская пара казалась в своей творческой работе чересчур медлительной. Каждое новое произведение она бесконечно взвешивала, вымеряла, пробовала до того момента, пока оно появлялось на манеже. Но появившись, оно поражало своим совершенством, законченностью и потому жило долгие годы» (Сов. эстрада и цирк. 1965. № 2).

За свою долгую творческую жизнь Никулин и Шуйдин исполнили не так уж много новых реприз. Сам Никулин говорил: не более тридцати, а первоклассных — не более пятнадцати. Но зато каждая, вошедшая в их репертуар, оставила заметный след в истории клоунады. Артисты полагали, что прежде чем новая реприза по-настоящему зазвучит, ее следует «прокатать» сто, а то и двести раз на публике.

Иногда утверждают: в том, что делали артисты, не всегда хватало чисто цирковых моментов. Это неверно. Они широко использовали иллюзионные трюки (кстати сказать, аппараты для них по большей части мастерил сам Шуйдин), дрессировку (обязанности дрессировщицы исполняла Т. Никулина) и в какой-то степени акробатику, в частности так называемые каскады. Но главным для них было то, что клоунада должна отвечать требованиям подлинного искусства. «Мы считаем,— говорили артисты,— что клоун в любом утрированном костюме должен быть прежде всего живым человеком. Человеком, которого волнуют любые проблемы, большие и малые. И отличается клоун от зрителей тем, что он на эти проблемы дает ответы языком своего оригинального искусства. Вот почему так важна современность в клоунаде. Цирковая клоунада должна быть развлекательной и сатирической одновременно. Буффонада в ней должна сочетаться с социальной темой». И сами Никулин и Шуйдин всегда стремились к тому, чтобы их клоунады связывались с жизнью, с правдой человеческих характеров.

Известно, что Ю. Никулин стал одним из наиболее известных советских киноартистов. В этой связи он сам говорил: «Есть зрители, которые требуют в кино и цирке лишь смешных трюков: без иронии, без умного подтекста. Как говорится, чем глупее, тем лучше. Я против этого. Такой клоун мне противен.

Для меня, конечно, эталоном смеха, эталоном комедии остается Чаплин. Считаю высшим достижением заставить человека смеяться и вызывать слезы. Грустное и смешное всегда рядом» (Сов. экран. 1965. № 11).

В начале цирковой деятельности Никулину несколько раз предлагали сниматься в кино, делали пробы, но этим дело и ограничивалось. И только в 1957 году писатель В. С. Поляков, по сценарию которого и Б. С. Ласкина ставился фильм «Девушка с гитарой», предложил Никулину сыграть в этой ленте роль Пиротехника.

На этот раз съемки проходили так удачно, что вместо одного эпизода Никулин снялся в нескольких. Далее в 1959 году он сыграл роль в фильме «Неподдающиеся». В 1961 году на экраны вышла комедия «Пес Барбос и необычный кросс». Она принесла Никулину, игравшему Балбеса, всесоюзную известность. Далее эту же роль он сыграл еще в нескольких комедиях. Но сниматься было очень трудно, особенно в «Необычном кроссе». Никто его из цирка не отпускал. А съемки проходили в дачной местности Снегири. Вставать приходилось в пять часов утра. В шесть сорок пять приезжал «газик». В восемь начинали гримироваться. В девять приступали к съемкам. В пять часов вечера съемки заканчивались, и Никулина везли на машине в цирк, там он полчаса отдыхал на диване, а в семь начиналось представление.

В этой книге рассказывается о клоунах, и не наша задача анализировать кинематографические работы Никулина. Заметим только, что он снялся более чем в сорока картинах.

Единственный фильм, о котором здесь необходимо сказать несколько слов, это «Когда деревья были большими». Сам артист признавал: «Моя самая любимая роль — Кузьма Кузьмич Иорданов в фильме Л. Кулиджанова. Эта роль именно драматическая» (Сов. экран. 1972. № 1). Нам представляется, что Иорданов весьма напоминал тот персонаж, который представал в исполнении Никулина на манеже. Чтобы подтвердить это, приведем описание образа Иорданова, сделанное известным киноведом Г. А. Капраловым: «Он волочит ноги, плечи у него безвольно опущены, просительно оглядывается вокруг, не нужны ли его услуги? И в то же время есть во всем этом облик что-то конфузливое и извиняющееся» (Сов. экран. 1962. № 6).

Те, кто помнит Никулина на арене, особенно в первые годы его деятельности, наверное, согласятся, что в нем

многое от Иорданова, каким его описал критик, присутствовало.

Со временем характер никулийского циркового персонажа до известной степени изменялся, он становился активнее, самоувереннее, в некоторых случаях даже нахальнее. Но при этом добродушие, незлобивость, какая-то симпатичность у этого человека всегда сохранялись.

Кинематограф дал Никулину много, и не только в смысле успеха, хотя, разумеется, участие в фильмах в большой степени способствовало его популярности. Но главное заключалось в другом: кино помогло с особенной силой осознать, что и клоунада должна быть значительна по своему содержанию. Это не означало, что Никулин и Шуйдин вовсе отказались от шутливых антре.

Клоунада без шуток, розыгрышей вообще немыслима. В одной из сценок артисты, надев на талии макеты лошадей, пародировали номера высшей школы верховой езды, дефилируя на собственных ногах. И при этом надо было видеть их полные собственного достоинства лица!

В другой сценке у Никулина срывался с шеи галстук-бантик. Он был смущен непорядком в своем туалете. Шуйдин решал его выручить. Он заряжал бантиком пистолет и стрелял. Бантик вновь оказывался на никулинской шее. Это Никулину нравилось, и он также заряжал револьвер бантиком. Но боялся выстрела, трясся, закрывал лицо рукой, направлял револьвер в сторону публики. Тем временем у Шуйдина слетала с головы шляпа, он поворачивался и наклонялся, чтобы ее поднять... Гремел выстрел, и бантик оказывался припиленным к заднему месту Шуйдина. Поняв, что произошло, Шуйдин прикрывал бантик шляпой.

Еще в одной сцене Никулин и Шуйдин изображали факиров. Нельзя было удержаться от смеха, когда Никулин исполнял «восточный танец». Что же касается Шуйдина, то он играл заклинателя змей. Но змея у него

оказывалась своенравной: она бросалась то на дрессировщика, то на его партнера, а то и на публику, при этом один из зрителей в страхе бежал. В результате змея оказывалась простой веревкой, которой артисты ловко орудовали.

Никулин говорил: «Я всегда радовался, когда вызывал у людей смех. Кто смеется добрым смехом, заражает добротой и других» (Новый мир. 1978. № 5).

Постепенно артисты все чаще обращались к сатире. При этом Никулин рассуждал следующим образом: «Говорят, что сатира искусство злое. При этом учитывается только момент непосредственного удара, а упускается цель. А цель сатирика — благородна, направлена не против человека, а за него, и потому мы вправе говорить о сатире как о защитнике общественных идеалов, а искусство его называть добрым искусством» (Актеры советского кино. М., 1968. С. 143).

Приведем в качестве примера несколько сатирических номеров. Заметим, что именно в них артисты, оставаясь в своих традиционных костюмах, отступали от постоянных масок, создавали характеры, соответствующие содержанию сценок.

В одной из сцен в центральном проходе слышался шум, звон разбиваемых стекол. Становилось ясно, что там орудовали хулиганы. Персонажи Никулина и Шуйдина в этой ситуации явно трусили и старались подальше унести ноги. И инспектор манежа с некоторой патетикой вопрошал:

— Неужели нет ни одного храброго мужчины, чтобы хулиганов унять?

— Есть,— раздавался женский голос, и появлялась Татьяна Никулина с повязкой дружинника на рукаве. Она вела за шиворот... двух мальчишек лет по шести.

Великолепной представлялась сцена о гибели бюрократа (автор М. С. Татарский). Подпрыгивающей походкой, с улыбкой во весь рот, появлялся Никулин. В это

время Шуйдин сосредоточенно сидел у стола. Никулин хотел устроиться на работу, а бюрократ Шуйдин требовал от него все новые и новые справки, но даже самые невероятные имелись у Никулина в запасе, и он с радостью их вручал. Бюрократ, поняв, что потерпел поражение, решает застрелиться. И тут же Никулин с готовностью подает ему револьвер.

— Разрешение на оружие есть? — хватается бюрократ за последнюю возможность. И, услышав, что есть, нажимает курок... Никулин же, у которого еще немало справок оставалось в запасе, с удивлением посмотрев на «труп», пожимал с недоумением плечами: почему так произошло? И такой же танцующей походкой удалялся.

Еще раз обратимся к высказыванию Никулина: «Каждая клоунская реприза должна нести в себе мысль. И эта мысль, «проглоченная» зрителем вместе со смехом, остается. И тогда совсем другую реакцию вы увидите на лице человека. Может быть, грусть, может быть, печаль».

К числу сатирических сцен безусловно следует отнести «Весы». Торговец яблоками, заламывающий за них немыслимую цену (Шуйдин), брал себе помощника (Никулин). Тот держал в руках две чаши весов. И как бы мало на весы яблок ни клалось, все-таки они перевешивали гирю. Так жулики-торговцы обманывали покупателей. Но вот гражданка просила ей взвесить всего двести граммов. Выбирали самое маленькое яблоко, но оказывалось, что гиря яблоко перетягивала. Клали другое — побольше, но опять оказывался вес недостаточным. Насыпали полную чашу весов. Но она упорно не хотела опускаться.

— Ты что делаешь?! — кричал торговец Никулину. А тот, пересыпав яблоки в авоську, отвечал:

— Тихо, — это моя жена!

Затем брал жену под руку и удалялся с нею.

Представляется, что лучшей в репертуаре клоунов была сцена «Шипы и розы».

На манеже стояла садовая скамейка. На ней сидела девушка (Татьяна Никулина). Влюбленный в нее Никулин (на этот раз он был без пиджака, в одной рубашке) хотел поднести своей избраннице цветы, но цветочницы успели распродать свой товар. И тут появлялся торговец (Шуйдин). Он был обут, несмотря на летнюю пору, в валенки, а на голове носил зимнюю шапку, одно ухо у нее было опущено. Тип казался наглым и очевидно полупьяным. Но в ведре у него находились чудные цветы. Никулин предлагал за них все имеющиеся у него деньги — оказывалось мало. Тогда он снимал галстук — опять мало. Что делать? Никулин снимал брюки. Вот теперь оказывалось достаточно.

Но как поступать, оказавшись без брюк? Как отнесется к этому та, кому цветы предназначались? Никулин приседал за скамьей. Но девушка была в восторге от букета, она благодарно улыбалась, ей даже понравился этот эксцентрический поступок. И тогда Никулин подпрыгивал козлом.

Еще одна сцена. Никулин и Шуйдин являлись в квартиру, чтобы морить тараканов. Но требовали за свою работу дополнительную плату. Хозяйка квартиры (Т. Никулина) платить отказывалась: она все внесла в контору.

— Ах, так? — и по манежному ковру побежали тараканы.

Видя это, хозяйка уже готова заплатить лишнее, но теперь с нее требуют и за мышей.

— Но у нас нет мышей.

— Нет, так будут!

Теперь по манежному ковру бегут мыши.

Никулин и Шуйдин хотят посмотреть телевизионную передачу (автор сцены С. М. Макаров). Телевизор один, но у смотрящих разные желания: один хочет видеть



фильм-детектив, а другой — хоккейную баталию. И никто не собирается уступать. Возникает скандал, телевизор кувалдой разбивают. Тогда Никулин собирает аппарат из обломков, но Шуйдин ломает и его. Что делать? И Никулин умещает аппарат в своем кулаке и умудряется при его помощи все-таки любимый хоккей посмотреть.

И, наконец, самое любимое Никулиным и Шуйдиным антре — «Бревно». В нем артистов приглашают на киносъемку, обещая долго не задерживать. Их задача — перенести тяжелое бревно с одного места на другое. Но из-за разных неполадок переносить бревно приходится много раз. В результате этого переносчики устают до предела. Они даже стоять на ногах не в состоянии, а ползут по земле, толкая бревно. И при этом, как им предложено, пытаются улыбаться. Здесь в комическом виде представлен тот беспорядок, который часто бывает на киносъемках. И изображалось все это так талантливо, ярко, что в цирке не просто смеялись, а хохотали — громко и безудержно.

Наряду с комическими сценками (*антре*) артисты также участвовали в сюжетных представлениях. Одно из них, «Трубка мира», было написано Ю. Никулиным и М. Местечкиным (стихи Б. Сибирякова). Оно предназначалось для детей. В этой связи Никулин говорил: «А мы с Шуйдиным считаем, что наш цирк в большом долгу перед детьми» (Театр. Ленинград. 1965. № 1).

В этом спектакле Дед Мороз ждал на праздник елки индейского мальчика Бомми и негритенка Томми. Действие переносилось на индейский праздник. На него приезжали плантатор Богач-Кукарач (Никулин) и полицейский Дог-Бульдог (Шуйдин). Они забирали у индейцев трубку мира и прогоняли их из родной деревни. Бомми собирается найти трубку и вернуть ее своему народу. Он приезжает в город и встречает там негритенка Томми. После ряда приключений они попадали

в спальню богача и трубку в ней находили. Но за мальчиками организовывали погоню. При помощи Снегурочки они добирались до Москвы и оказывались на цирковом представлении. Но здесь их настигали преследователи, выдающие себя за иностранных туристов. Богач-Кукарач и Дог-Бульдог хотели украсть у мальчиков трубку, но коварным «туристам» не удалось это сделать: их разоблачали, ловили. Затем Дед Мороз говорил: «Отпустите их! Таким не место среди нас. Такая трубка служит только добрым людям!»

Открывали футляр, но в нем трубки не было... Она оказывалась на середине арены, из нее вылетал фейерверк, а вслед за ним — голуби. Бомми и Томми собирались домой. Дети — цирковые зрители наводили Богача-Кукарача и Дога-Бульдога на ложный след и при этом давали мальчикам советы, как лучше трубку сохранить.

Это был так называемый *игро-спектакль*, в котором Никулин и Шуйдин отлично контактировали с детской аудиторией.

Сценарий другого спектакля — «Карнавал на Кубе», на этот раз рассчитанного на взрослых, написали Л. Кулиджанов, М. Местечкин и Ю. Никулин. Премьера спектакля (режиссер М. Местечкин) состоялась в октябре 1962 года. Посмотрев его, посол Кубы в СССР Карлос Оливарес Санчес написал: «Я никогда не думал, что такое специфическое искусство, как цирк, может так ярко отразить борьбу народа за свободу. Это лишний раз доказывает богатство содержания циркового искусства, любимого народом и находящегося на службе у народа» (Сов. цирк. 1962. № 12).

«Карнавал на Кубе» — настоящая цирковая феерия, с водяными каскадами, заполнением манежа водой, фонтанами, принимающими самые причудливые формы, с фейерверком, рассыпающимся под куполом, с темпераментными танцами.

Хозяином Республики стал народ. Но на Кубе еще далеко не все спокойно: действуют контрреволюционные банды. Одной из них удалось схватить бойца народной милиции, на его шею уже накинули петлю. Еще секунда — и его повесят. Но пуля перерезает веревку. Врывается отряд конной милиции.

В кабачке шла драка между сторонниками революции и ее противниками, она сопровождалась полетами дравшихся через столы, каскадами, сальто-мортале. Никулин играл в этом спектакле рыбака Пино, Шуйдин — бывшего полковника армии Батисты Родригеса, сейчас находящегося на стороне контрреволюции. Но характеры отдельных персонажей в пантомиме выписаны не были, и актерам мало что удалось сделать для их раскрытия.

Шли годы. Никулин и Шуйдин выступали в лучших цирках, с успехом гастролировали в Англии, Швеции, Финляндии, США, Канаде, Новой Зеландии, Франции, Японии. Журнал «Театральная жизнь» (1980. № 19) так их характеризовал: «Оба они коммунисты (в партию Никулина и Шуйдина приняли на фронте). Директор цирка, руководитель гастролей всегда находил в их лице верных помощников, в каких бы сложных условиях ни приходилось группе, особенно за рубежом, работать. В коллективе они никогда не выпячивают своего «я», умеют видеть интересы людей, окружающих их, жить для них, и стало быть — для себя».

30 декабря 1973 года Ю. В. Никулин был удостоен почетного звания народного артиста СССР. 14 февраля 1980 года звание «народный артист РСФСР» получил М. И. Шуйдин.

Им в этот период журналисты нередко задавали вопросы, касающиеся кинематографа, цирка, клоунады. «Цирковая реприза, — утверждал Никулин, — должна быть изящна, как карикатура без подписи. Если зрителю осталось что-то неясно, значит, номер не удался...

Чтобы заставить публику смеяться, нужно тонкое, изящное искусство... Смех всегда искренен, можно притвориться восхищенным, растроганным, но смеяться над тем, что не смешно, невозможно».

Ну а как действуют клоуны? От собственного имени актера или от имени образа? На этот вопрос Никулин отвечал так: «Я бегу к манежу и, когда занавес остается за спиной, становлюсь другим, бессознательно начинаю по-другому двигаться, говорить, смотреть на окружающие меня предметы. На манеже появляется клоун Никулин, а не я, и он должен обязательно вызывать смех».

Критика обратила внимание, что у Никулина и Шуйдина нет злых реприз, как нет и злых персонажей. Они показывали разных людей, иногда далеко отходящих от добродетелей, но и в этих случаях в них имелись юмор и ирония.

Как-то Никулина спросили: а что самое трудное в работе клоуна? Он ответил: «Придумать, преподнести сценку. Сам процесс отбора труден. Но это еще не все. Очень трудно бывает расшевелить, взять в руки зрителя. Каждый день к нему нужны новые ключи. Зато результат в цирке видишь сразу. Реакция публики мгновенна. Она сразу дает понять, где ты не дотянул, где тебя просто не поняли, а где попал в точку. Тут радуешься».

И еще вопрос: что бы вы сделали для цирка, если бы стали волшебником? «Я бы в один миг создал для всех цирков страны специальные спектакли для детей. Справедливо, что цирк — последнее место на земле, где человек еще способен почувствовать себя ребенком. Но при этом несправедливо, что папы, бабушки и внуки смотрят у нас одни и те же программы».

Когда Никулин гастролировал в городе Горьком, к нему обратился корреспондент молодежной газеты «Ленинская смена» В. Редин и предложил написать серию очерков. И Никулин после некоторых колебаний согласился. Когда эти очерки передавались в газету,

Редин вырвал из блокнота лист и написал на нем несколько слов: «Пусть эти шаги на земле Горького станут началом большой дороги будущей книги». Так оно и вышло: пять лет Никулин с помощью журналиста В. Шагиджанияна писал книгу, назвав ее «Почти серьезно». В 1979 году ее выпустило издательство «Молодая гвардия».

Работа в области клоунады продолжалась до 1982 года, когда Ю. В. Никулин оставил манеж. Последним городом, где он выступал, стал Калинин.

На арене остался один М. И. Шуйдин. Ему хотелось окончательно поставить на ноги своих сыновей Владислава и Андрея, окончивших цирковое училище. После ухода с арены Никулина он начал выступать вместе с ними. Но, к сожалению, семейный союз оказался непродолжительным: в 1983 году Михаил Иванович Шуйдин скончался.

После окончания артистического пути Никулина назначили директором и художественным руководителем Московского цирка на Цветном бульваре. Сейчас на месте старого здания под его руководством строится новое.

Ю. А. Дмитриев  
ЗНАМЕННЫЕ  
КЛОУНЫ

7



Леонид Енгибаров

Леонид Енгибаров был одним из самых ярких представителей клоунады на протяжении всей ее истории. Ю. В. Никулин так характеризовал этого артиста: «Он поражающе владел паузой, создавая образ чуть грустного человека; каждая его реприза не просто веселила, забавляла зрителя, нет, она еще имела и философский смысл. Енгибаров, не произнося ни слова, говорил со зрителями о любви и ненависти, об уважении к человеку, о трогательном сердце клоуна, об одиночестве и суете. И все это делал честно, мягко, необычно. Уйдя из жизни в тридцать семь лет, он остался загадкой. И хотя у него есть много последователей, все они, конечно, работают хуже».

Скорые на определения журналисты называли Енгибарова «клоуном с осенью в сердце». Сам он решительно с этим не соглашался. Он просто хотел, чтобы клоун вызывал не только смех, стремился к тому, чтобы клоунада вызывала и грусть, и тоску, чтобы зрители понимали, что клоуну могут быть свойственны и раздумья, и страдания. И он хотел, чтобы зрители, глядя на его выступления, становились лучше, человечнее. Стремился своими номерами им сказать: «Не обижайте человека, не надо. Вы такие же, как он. Берегите друг друга, люди!»

Енгибаров говорил: «В каждом из нас, даже если мы в этом не сознаемся, живет мечта о сказке, в которой возможны полеты без пропеллеров и турбин, где вещи подчиняются людям, а не наоборот, где смех вдребезги разбивает серость и скуку. У этой сказки много названий, и одно из них — цирк».

Леонид Георгиевич Енгибаров родился в 1935 году в Москве, на одной из улиц района, носящего название Марьиной Рощи. Отец его был поваром (он погиб на фронте во время Великой Отечественной войны), мать — портнихой. Дети в семье выросли талантливыми: старший брат Михаил сделался художником, второй брат —

Р. Капланиян, народный артист СССР — стал одним из крупнейших советских режиссеров. Леонид был младшим, любимцем матери. Сама не слишком образованная, окончившая всего четыре класса, она покупала сыну книги, мечтала о счастливой сыновней доле.

Учился в школе Енгибаров хорошо, много читал, стал одним из усердных посетителей районной библиотеки, любил ходить в кино, театры. В цирке, наверное, был, но о том, чтобы стать цирковым артистом, даже не заикался. И вообще, в доме на театральные и цирковые темы разговоров не вели.

Марьяна Роща в сороковые годы была, по сути, пригородом Москвы. И около дома, где тогда жил Енгибаров, разбивали огород, в котором он помогал выращивать овощи. Во время войны они служили значительным подспорьем.

Конечно, как и все мальчишки, озорничал, любил гонять на велосипеде, зимой кататься на коньках. Он записался в боксерскую секцию и добился первого спортивного разряда.

Трудно сказать почему, но одно время Леня увлекся кукольным театром и создал такой у себя дома. Сам для этого театра написал пьесу, сам ее поставил, сам изготовил кукол и сам с ними орудовал. А одеть кукол ему помогла мать, которая сшила для них самые разнообразные наряды.

Спектакль состоялся во дворе; для того, чтобы зрители сидели, сам сделал из досок лавки. Собралась почти вся улица. И успех спектакль имел. Но далее к кукольному театру Енгибаров никогда в жизни не возвращался.

В отрочестве, как и многие сверстники, Леонид мечтал стать мореплавателем, совершать путешествия к далеким землям. Позже решил сделаться киноартистом и начал готовиться к поступлению в Государственный институт кинематографии. Затем вступил в студенче-



ский эстрадный театр Московского университета, где начали культивировать пантомиму.

Примерно в это же время Леонид попал на цирковое представление, где увидел Карандаша и твердо решил: «Буду клоуном!» В 1956 году Енгибаров успешно сдал экзамен в Цирковое училище и стал студентом недавно восстановленного отделения клоунады.

Студентом он оказался на редкость способным, добивался больших успехов и в области акробатики, и в области жонглирования, и в области эквилибристики. И особенно—в области пантомимы. Учился Енгибаров необыкновенно ревностно. Пожалуй, среди его сверстников никто не отжимал столько раз акробатические стойки, не бросал и не ловил булавы. Позже он сам скажет: «Да, я себя не жалел!» Вспоминая студенческие годы, Енгибаров отмечал: «Работали мы тогда от зари до зари, попутно открывая Америки и изобретая велосипеды».

И все-таки, несмотря на все трудности, артистическое утверждение приносило радость. «В цирке люди делают самые сложные трюки. Они летают под куполом, жонглируют десятком предметов и еще стоят на руках, а этому, я утверждаю, особенно трудно научиться. И сложно это не только потому, что по ночам у вас будут болеть плечи от бесконечных тренировок, наливаясь кровью глаза... Все это, конечно, тяжело, и все-таки рано или поздно забывается. Вот только одно никогда не забываешь, что когда стоишь на двух руках, медленно отрывая одну руку от пола, понимаешь, что у тебя на ладони лежит земной шар» (Енгибаров Л. Последний раунд. Ереван. 1984. С. 15).

Но, несмотря на бесконечно утомительные репетиции, он успевал много читать, старался не пропускать хороших фильмов, бывал в театрах, на эстрадных концертах с участием известных мастеров и, разумеется, на цирковых представлениях.

В то время, когда Енгибаров учился в цирковом учи-

лище, специального класса пантомимы не существовало. Но этой дисциплиной студенты все больше интересовались. В Москве с огромным успехом прошли гастроли парижского мима Марселя Марсо. Потом из Праги приехал Ладислав Фналка. Во время Муждународного фестиваля молодежи и студентов проходило первое в нашей стране соревнование мимов. В Ленинграде во главе самостоятельного коллектива пантомимистов встал Р. Я. Славский. Утверждался как выдающийся режиссер пантомимы С. А. Кашталян.

Енгибаров все больше увлекался пантомимой. Он решил все свои номера исполнять, используя пантомимические средства, без слов. Изобретал бесчисленное множество этюдов, репетировал их, предлагал вниманию сокурсников и педагогов.

На основании наглядных уроков, полученных на выступлениях Марсо и других мимов, Енгибаров и еще несколько студентов вместе с режиссером Ю. П. Беловым изучали, если так можно сказать, азбуку пантомимы, ставили специальные упражнения по пантомимной технике.

Педагоги, а среди них имелось немало старых артистов, в том числе клоунов, пытались его остановить, убедить, что он идет по неверному пути. Ему внушали: цирк требует яркости, броскости, буффонной преувеличенности. Все эти пантомимические тонкости, которых он добивался, не будут иметь успеха, просто не дойдут до публики при показе на манеже. Одно дело — учебная аудитория и совсем другое — цирковой амфитеатр. Но Енгибаров от своего не отступал. Он доказывал, что если клоун сумеет сосредоточить внимание зрителей на своей личности, на исполняемых им номерах, то они не пропустят даже малейшей детали из того, что показывается.

Еще в годы учения перед Енгибаровым вставал вопрос о маске, в которой следовало выступать. В голову

пришла идея предстать в качестве униформиста. Сначала он работает, как все, обслуживающие манеж, но постоянно втягивается в ход представления, начинает контактировать с артистами, а потом и сам демонстрирует сложные номера.

Но вскоре Леониду стало ясно, что образ униформиста ограничивал возможности исполнителя. К тому же рано или поздно униформу придется снять: она мешала действовать. Кроме того, в костюме униформиста тогда уже выступал талантливый клоун А. Г. Глущенко (Глущенко и братья — Яков, музыкальная клоунада). А подражать не хотелось.

В результате после многих раздумий, проб, сомнений Енгибаров остановился на том, что он будет изображать современного молодого человека — то ли студента, то ли молодого рабочего. Человека непосредственного и в то же время о многом раздумывающего. Он внимательно присматривается к окружающей жизни, в которой многое его радует, а иное заставляет составлять о себе нелестное мнение. Этот молодой человек — немного романтик, но в нем есть и ирония, и скептицизм. Он может действовать весело, азартно, смело. А может и не знать, как поступить, быть смущенным, растерянным перед грубостью, напором, жестокостью. Хотя в ином случае выступит, даже не сорамеряя сил, за свою честь, за достоинство тех, кто ему симпатичен и нуждается в его защите.

Сначала Енгибаров хотел, следуя за Марсо, белить лицо — при этом мимика становится более отчетливой, выразительной. Он попробовал это делать, но вскоре решил отказаться. Дело в том, что белила придавали персону сугубо условный вид. В результате Енгибаров от грима почти вовсе отказался, начал подчеркивать только глаза, которые, по его убеждению, должны были стать зеркалом души.

Что касается костюма, то он состоял из футболки,

повязанного поверх нее платка, узких, по моде, брюк, держащихся на одной помочи. Конечно, помочь являлась деталью, но существенной, она придавала облику Енгибарова какой-то мальчишеский вид. Ботинки были излишне большими. Они как бы утверждали, что на арене действует не просто случайно сюда попавший молодой человек, а именно клоун.

В 1959 году Енгибаров закончил Цирковое училище, и его направили на работу в армянский цирковой коллектив. Надо сказать, что коллектив был первоклассный, в него входили высококвалифицированные артисты разных жанров: дрессировщик экзотических животных С. Исаакян, воздушная гимнастка Е. Аванесова, замечательный жонглер Н. Ширай, эквилибристы на вращающихся лестницах Н. и В. Беньяминовы и многие другие. То, что Енгибаров сразу попал в такую труппу, конечно, помогло его формированию, — тут было у кого учиться, чьи советы слушать.

Пожалуй, самыми неинтересными в этом коллективе были коверные клоуны Сико и Сако. То есть они являлись квалифицированными профессионалами, знали достаточное количество комических приемов. Но им не хватало актерского обаяния. Выступая в национальных армянских костюмах, они казались какими-то ряжеными.

Сико и Сако в программе были основными коверными, а Енгибаров появлялся в одной-двух паузах. Но чем дальше, тем становилось очевиднее: успех его выступлений значительно превышал успех, какой имела эта пара. Постепенно количество пауз, им заполняемых, все увеличивалось. А когда в 1961 году Армянский коллектив приехал в Москву, Енгибаров уже выступал в качестве основного коверного клоуна. Вскоре Сико и Сако из коллектива вышли.

То, что делал Енгибаров и как он это делал, являлось подлинным новаторством. И не сразу цирковые артисты,

особенно старшего поколения, это приняли: иным казалось, что он нарушает цирковые законы, отступает от традиций. Хотя эти «традиции» зачастую являлись самой обычной рутинной.

Нельзя не сказать о встрече Енгибарова со старым прекрасным клоуном и воздушным гимнастом, исполнителем номера «Воздушный полет» Д. В. Старчиковым (Донато). Когда Армянский коллектив гастролировал в Одессе, Донато старался не пропускать ни одного представления (в ту пору он был уже на пенсии и жил на берегу моря в доме престарелых артистов). Авторитет у него был очень велик, и по поводу Енгибарова он сказал очень лестные слова: «Клоун это замечательный, если бы не годы, я бы постарался с ним соединиться, и тогда бы в мире не существовало сильнейшей клоунской пары...»

Донато предложил Енгибарову исполнить такую репризу: Енгибаров брался руками за трапецию, которую при помощи блока поднимали под купол. Там, якобы трепеща от страха, артист проделывал различные смешные вещи, а когда трапецию опускали, то он от радости, что все обошлось благополучно, ощупывал землю руками. Эту репризу Енгибаров впоследствии с успехом исполнял много раз.

Вообще, Енгибаров был превосходно подготовлен в разных цирковых жанрах. Стоял, и делал это подлинно мастерски, не только на двух, но и на одной руке, что доступно только эквилибристам высокого класса; жонглировал, как подлинный профессионал; балансировал на катушках. Но главное — он стал поразительным мастером пантомимы. Сегодня есть немало артистов, избравших пантомиму в качестве жанра, в котором они специализируются, и все-таки скажем без обиняков: никто в этой области не достиг уровня выразительности Енгибарова.

Пантомиму Енгибаров очень любил, считал, что она

открывает огромные творческие возможности и для циркового артиста, прежде всего для клоуна, наиболее пригодна при создании тех или других номеров. Когда Енгибарова упрекнули, что он не использует в своих выступлениях словесных реприз, артист ответил: «Цирк — это прежде всего зрелище. В цирк, как мне кажется, приходят смотреть представление, а не слушать представление; то же самое, думается мне, относится и к клоуну. Кроме того, цирк пока что акустически плохо приспособлен для подачи текста. И, наконец, я молчу оттого, что очень люблю пантомиму, люблю ее безмолвный, но такой выразительный язык. Слова могут быть грубыми, безвкусными и неискренними, а языком пластики, жестов и мимики гораздо труднее солгать» (Сов. эстрада и цирк. 1965. № 12).

Успех Енгибарова все увеличивался, он встал в ряд с лучшими клоунами мира. В 1964 году Енгибаров выступал в Праге на Международном конкурсе клоунов, и жюри присудило ему первую премию.

Теперь, вероятно, следовало бы рассказать о том, что делал Енгибаров на арене, описать его репризы. Но прежде чем приступить к этому, предоставим слово самому артисту. «Мне кажется,— писал он,— что различие актера, который выступает в роли Гамлета, и актера, берущего на себя роль клоуна, состоит в том, что они играют разные пьесы. А все остальное — отношение к материалу, вживание в образ — все примерно одинаково. В своей работе я всячески стремлюсь к интеллектуальному комизму». И он мечтал когда-нибудь выйти на манеж в плаще принца датского или со шпагой Сирано де Бержерака и в таком виде провести представление.

Как рождается реприза? «Чаще всего первым толчком или побуждающим началом становится музыка или что-то прочитанное, а иногда песня, по ассоциации. Однако в любом случае я прежде пишу новеллу для своего

персонажа, ищу для него всевозможные приключения, ставлю его в различные ситуации». Так, на создание номера о грустном акробате повлиял блюз Луи Армстронга. «И, конечно, каждая реприза должна отличаться при внешнем комизме серьезностью, более того — философичностью содержания, оставаясь при этом обязательно клоунской. Использовать манеж для того, чтобы сказать: «Сегодня у нас в бане не было воды», — значит, низводить цирковые представления до разряда рабочего заседания горкомхоза» (Сов. эстрада и цирк. 1965. № 12).

Просто чтобы понять, как работал Енгибаров, расскажем об одной из его реприз — «Бык и тореадор». В ней он играл и того и другого. Бык — агрессивен, тореадор — робок. Бой оканчивается тем, что тореадор едва выбирается из-под быка, и при этом обнаруживается, что он сам себя проткнул шпагой. Но на лице у тореадора не гримаса боли, а смущение, досада. С грустным укором смотрит он на животное, которое так его подвело. А бык, покидая манеж, качает рогатой головой, пожимает плечами, как бы говоря: «Мне и самому неловко».

Каждая новая реприза готовилась долго, не менее восьми-девяти месяцев, а то и год, и только после этого предлагалась публике. И при этом артист обращал особое внимание на манеру поведения на манеже, на темпоритм номера. «Наш голос — пантомимический голос — должен отличаться от остальных голосов, наши движения — от движений униформистов, наш ритм — от их ритма. Только в этом случае клоун виден на манеже» (Сов. эстрада и цирк. 1965. № 12).

Теперь несколько слов о том, каким сам артист представлял свой образ. Его героя звали Леня, ему что-то около восемнадцати — двадцати лет. Он по-ребячески любопытен, иногда это толкает на необдуманные поступки. Для него сделать сальто-мортале с лошади так же

просто, как другому спрыгнуть со стула. Это положительный и симпатичный комический персонаж. И, конечно, он не бродяга, у него есть любящая мать. Она ему перед выходом на манеж обязательно погладит брюки, почистит шляпу, заботливо поправит рубашку. «Образ Лени,— утверждал артист,— был сначала придуман, даже написан, а потом сыгран» (Искусство клоунады. М., 1969.— С. 268).

Уже говорилось, что Енгибаров в условиях манежа был, что называется, мастер на все руки: акробат, жонглер, гимнаст, эквилибрист. Но характерно, что он решительно был против демонстрации трюков, даже самых сложных, ради самих трюков. И отказывался от номера, каких бы усилий ни стоила его подготовка, если не находил для трюков актерского оправдания. Так случилось с фигурной ездой на одноколесном велосипеде (*моноцикле*). Енгибаров при работе с ним добился очень многого: не слезая с машины, он поднимал с пола шляпу, прыгал вместе с машиной. Но, как он сам говорил, «я выглядел на моноцикле обычным цирковым велофигуристом средней руки. Целиком поглощенный техникой исполнения трюков, я не мог непринужденно жить в образе. В результате мой маленький герой совершенно пропал. От сценического образа Лени остался лишь его костюм» (См.: Славский Р. Леонид Енгибаров. М., 1972. С. 50).

Заметим, что позже эту заготовку Енгибарова использовал другой талантливый клоун, и, кстати сказать, также пантомимист, А. П. Марчевский. Ему удалось найти актерское оправдание трюков, и в результате получился первоклассный номер, с которым артист выступал много лет.

Чтобы лучше понять Енгибарова, точнее говоря, его героя, действующего на манеже, следует познакомиться с созданными артистом литературными произведениями. Короткие рассказы, иногда в одну-полторы страни-



цы, печатались в журналах, а затем вошли в изданные в Ереване сборники «Первый раунд» (1971) и «Последний раунд» (1984). В этих рассказах раскрывается душа артиста, его кредо художника, то, ради чего он служил искусству.

Начиная первую книжку, Енгибаров писал, что он девять лет провел на ринге, сменил много профессий, и ему ничего не оставалось делать, как стать актером. Когда он готовил свои первые номера, никто из писателей не соглашался с ним сотрудничать, пришлось создавать сценарии самому. И это понравилось, артист вошел во вкус, теперь он даже опасается: а вдруг придет настоящий сценарист и от сочинения номеров придется отказаться.

Что он любит? Море, осень, Винсента Ван Гога.

Чего боится? Благополучия.

Что в жизни главное? Чувство ответственности за совершающееся вокруг нас.

Конечно, здесь невозможно поместить все рассказы, опубликованные Енгибаровым. Приведем лишь несколько отрывков, которые, как кажется, важны для понимания внутреннего мира художника.

«На гибких ветвях человеческих жизней — зеленые узорчатые листья. Листья Добра (их много), листья Любви (их еще больше), Страха (их мало), и растут они обычно где-то внизу. Листья Верности. Эти, может быть, не самые красивые, но, наверное, самые необходимые» (рассказ «Листья»).

А вот другой рассказ — «Не обижайте человека»: «Зря, просто так не обижайте человека, не надо. Потому что это очень опасно. А вдруг он Моцарт? К тому же не успевший ничего написать, даже «Турецкий марш». Вы его обидите — он вовсе ничего не напишет. Не напишет один, другой, третий — и на свете будет меньше прекрасной музыки, меньше светлых чувств и мыслей, а значит, и меньше хороших людей.

Конечно, иного можно и обидеть, ведь не каждый человек — Моцарт, и все же не надо, а вдруг!»

Рассказ «Жонглер»:

«Потом, когда кончится дробь барабана и подойдет конец жизни, тебе скажут, что ты был несчастлив в жизни, потому что ты всегда работал и ни на что другое у тебя не оставалось времени.

Но зато ты делал невозможное — человек, чьи руки в кровавых трещинах.

Разве это не счастье?»

И еще один рассказ — «Художнику»:

«Дорога — это единственное, что тебе никогда не изменит. Наскучит уют, опостылеет любовь, и останется только дорога и где-то впереди Надежда, что будут Любовь и Покой... А сегодня ты снова в Дороге, и с тобой снова Тревожность. И не лги себе: без нее ты не можешь. Любовь и Покой — это только мираж, без которого не бывает дороги».

Писательство стало неотъемлемой частью Енгибарова. Он сам говорил, что сочинил сорок пантомим и пятьдесят клоунских реприз для себя и для других артистов. «Я знаю, что каждое утро я должен проводить за письменным столом, иначе придешь пустым, и тогда уж лучше не выходить из дома». (Енгибаров Л. Последний раунд. Ереван, 1984. С. 42).

А теперь переходим к тому, каким Енгибаров выглядел на манеже и как он на нем действовал.

Писатель Виктор Ардов отмечал: «За те полвека, что я посещаю цирк в качестве зрителя, не могу припомнить клоуна, который был бы столь изящен и при этом смехотворен, как Леонид Енгибаров!» И сам артист утверждал: «Грубые, буффонные приемы, обливание водой, потасовки ни в коей мере не свойственны моему персонажу, противоречили его характеру» (Искусство клоунады. М., 1969. С. 276).

Вот он выходил на арену, слегка волоча ноги, худо-

щавый, высокий молодой человек. Его лицо с черными глазами, нос с горбинкой сразу привлекали к себе внимание. Опущенные уголки рта придавали лицу меланхолическое выражение.

Он был удивительно музыкален и ритмичен. С середины шестидесятых годов, когда Енгибаров добился положения премьера, он начал выступать не под оркестр, а в сопровождении квартета, руководимого Л. Сосновским. Музыка как бы жила в самом артисте. И он выражал все эмоции, все переживания, чувства своего героя через соответствующие жесты, мимику, движения, всегда слитые с музыкой. «Когда Енгибаров желал быть печальным, он весь в темпе анданте... Едва передвигались ноги, руки застыли на полпути к предмету, брови поднимались ко лбу в три приема, словно это ружейный артикул», — писал Виктор Ардов об этом артисте. (Театр. 1966. № 6).

О его первой, так сказать, выходной репризе нужно сказать особо. Енгибаров выходил на манеж не то чтобы усталый, но, по всему видно, разочарованный. То, чего он добился, стоило ему невероятных трудов — и вдруг (так ему показалось) это не принимается зрителями, ради которых все делалось... Вы требуете, чтобы я, коли уж вышел еще раз, показал созданное мною? Пожалуй-ста, если это нужно!

И вот он встает на руки, потом переходит на одну руку, сгибает ее в локте так, что тело оказывается параллельным земле, и прикладывает свободную руку ко лбу козырьком, как бы всматриваясь в зрителей. Затем снова выходит на одну, а потом и на две руки, встает на ноги и медленно уходит с арены... Его сопровождала овация, но он, успев разочароваться в своем творчестве, как бы не слышит ее. Потом оборачивается, с удивлением смотрит на аплодирующий амфитеатр и медленными шагами удаляется с арены. И только перед самым занавесом еще раз оборачивается: неужели

этот восторг относится к нему? И окончательно удаляется с арены.

На своем веку я видел сотни самых разных цирковых артистов, в том числе первоклассных, но никогда в жизни мне не приходилось наблюдать, чтобы серия акробатических упражнений наполнялась таким лирическим содержанием, если угодно, такими раздумьями о жизни. И выступление становилось не просто технически великолепным, но и очень значительным.

В другой сцене, назовем ее «Живой мишенью», артист ловил ртом пули и выплевывал их на тарелку. Но надо было видеть, с каким чувством собственного достоинства он это делал!

Одной из лучших сцен у Енгибарова была та, в которой он выступал в роли боксера. Вообще-то «Бокс» — известное клоунское антре, которое исполнялось и исполняется многими клоунами в разных странах мира. Суть его заключается в том, что клоуны-«боксеры» колошматят друг друга, добиваются, чтобы один из них оказывался в нокауте. Тогда его обливали водой, тем самым приводя в чувство, и снова начинали бутузить. Досталось и судье. Если это антре разыгрывается темпераментно, с использованием акробатических каскадов, то оно имеет успех.

У Енгибарова все строилось совсем по-другому. Ему, лирическому герою, девушка бросала цветок. И вдруг силач, человек грубый, может быть, ревнуя, на этот цветок наступал. Енгибаров был не только оскорблен — потрясен таким поступком. И он вызывал обидчика на бой, тем самым защищая честь свою и девушки. Конечно, атлет был гораздо сильнее его. Но мягкий, созерцательный Енгибаров, движимый чувством обиды, все больше наливался яростью, и она заставляла его, не обращая внимания на удары атлета, действовать решительно и бесстрашно. И когда атлет оказывался поверженным, становилось очевидным: торжествовала не

грубая сила, а человеческое достоинство, которое не выносит хамства и не позволяет себя унижать.

В другом случае Енгибаров жонглировал зонтами. Они взлетали в воздух в разных комбинациях, оказывались за спиной артиста, подбрасывались ногами. И, наконец, падали в заплечный мешок. А потом артист вынимал зонты из мешка, раскладывал их на манеже и как бы произносил мысленно монолог: «Мои маленькие друзья! Не думайте, что я вас бросил, не обижайтесь, я не забыл вас, мои верные помощники». Потом он их, как заснувших малышей, собирал, прижимал к груди и на цыпочках удалялся с манежа.

Енгибаров исполнял номер баланса на катушках. Он клал на катушку доску и, стоя на ней, удерживал равновесие. И тут же вынимал из кармана медаль и вешал ее на грудь. Но попытка сделать более сложное упражнение не удавалась. И тогда, чтобы справедливость торжествовала, артист снимал медаль и прятал в карман. Но в конце концов еще более трудное упражнение выходило — и вот уже вся грудь в медалях и они повисают на ленточках, прикрепленных к шляпе. И какое при этом на лице самодовольство, сознание собственного достоинства!

Енгибаров разбросал по манежу вещи: пиджак, шляпу, кашне, метлу, при помощи которой он хотел помочь униформистам. Инспектор манежа приказывает все это убрать. Енгибаров послушно метлу поднимал, но едва инспектор отворачивался, он наставлял ее на него как винтовку и делал вид, что конвоировал инспектора. Зрители смеялись, инспектор, естественно, поворачивался в сторону Енгибарова, но в тот же миг метла превращалась в гитару. Инспектор направлялся в сторону артиста — метла, как ружье, вскидывалась на плечо. А едва инспектор отворачивался, метла превращалась в лошадку. По дороге попадалась шляпа, и вот метла — уже хоккейная клюшка. Навстречу шел униформист,

и Енгибаров, как заправский хоккеист, принимал его на корпус.

Теперь шляпа — футбольный мяч. Прорыв — и она в створе манежных ворот, которые якобы защищал инспектор. Немедленно Енгибаров принимал позу вратаря и предлагал инспектору в свою очередь бить шляпой по воротам. Но инспектор, решительно направляясь в сторону артиста, шляпу отбрасывал. И тогда Енгибаров хватал пиджак и, орудуя им, как плащом, превращался в тореадора, на которого шел бык. И все это делалось необыкновенно выразительно.

А в заключение Енгибаров ставил метлу себе на лоб. На ней находились пиджак, кашне и шляпа. Секунда — метла вылетала — и удивительным образом пиджак оказывался надетым на плечи, шляпа — на голову, а кашне — обернутым вокруг шеи.

Вслед за Карандашом Енгибаров создал пантомиму «Статуя», но решил ее совершенно иначе. Он ожидал девушку. Но оказывалось, что она предпочла ему другого. И тогда он, встав на пьедестал, притворился статуей и был готов услужить своему сопернику. Он даже подставляет палец, чтобы тому было куда повесить пиджак.

А однажды в Ереване, когда аплодисменты оказались особенно горячими, артист сделал вид, что разорвал грудь, вынул из нее сердце и бросил его зрителям. И при этом отсутствовал даже малейший намек на натурализм, но был высокий душевный порыв. Позже этим финалом Енгибаров постоянно заканчивал свои выступления. Воспользовались им и другие клоуны, но, если говорить честно, ни у кого он не достигал такой выразительности, как у Енгибарова.

В 1972 году Президиум Верховного Совета Армянской ССР присвоил Леониду Георгиевичу Енгибарову почетное звание народного артиста республики.

В шестидесятые годы Енгибаров ежедневно выступал в цирке, и в тоже время он мечтал об участии в серии лирических кинокомедий. И писал для этих предполагаемых комедий сценарии. По одному его сценарию, «Я вернусь», фильм сняли. Снялся он также в фильме «Путь на арену». Здесь сын профессора вопреки родительской воле решил стать клоуном. К сожалению, фильм в целом получился неинтересным, хотя свою роль Енгибаров сыграл убедительно. Снимался он и в других картинах, но без особенного успеха.

В эти годы он много размышлял о профессии клоуна. Утверждал: «Клоун — это не профессия, это мировоззрение». Говорил: «Я представляю себе клоуна сказочником, дарящим людям радость, улыбку, веру в победу добра над злом. Таким, как мой кумир Андерсен.»

И в тоже время он думал о создании специального театра пантомимы, в котором соединились бы поэзия, лирика и эксцентрика, в котором не будет реквизита, а только артисты и сопровождающий их выступления световой и звуковой аккомпанемент. Такой театр, возглавляемый Енгибаровым, был создан и начал гастроли по стране. Был поставлен спектакль «Звездный дождь», и он имел заслуженный успех. Как всегда, Енгибаров со всей страстью отстаивал пантомиму: «В моменты наибольшего напряжения — горя, да и счастья — человек, как правило, не кричит, он весь напрягается, и в этот момент глаза могут сказать больше, чем любые слова».

Во время выступлений театра в одном из городов Сибири на его спектакль пришла знаменитая цирковая артистка — дрессировщица львов И. Н. Бугримова. Во время антракта она зашла в артистическую уборную Енгибарова. Он был рад этому посещению. Бугримова, похвалив спектакль, спросила:

— Ну как, Леня, ты все-таки думаешь о возвращении в цирк?

Енгибаров ответил не сразу и, отвечая, употребил цирковую форму обращения: не «Ирина Николаевна», а «тетя Ира». Он сказал:

— Тетя Ира, мои клоунские ботинки всегда со мной, они висят на гвозде, я готов их надеть в любую минуту.

И действительно, очень скоро встал вопрос о возвращении Енгибарова в цирк. И уже наметили город, в котором он должен был начать гастроль. Но реализовать этот замысел не удалось. 27 июля 1972 года Л. Г. Енгибаров внезапно скончался.



## И В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Каждый вечер в сотнях городов нашей страны и всего мира раздаются трели третьего звонка, призывающего зрителей на представление. И на арену выходят клоуны! Они очень разные. Но все имеют цель — заставить людей смеяться. Ибо не смешной клоун — это так же противоестественно, как не соленая соль или не сладкий сахар.

Но хороший клоун должен быть не только смешон. Его шутки и комические антре расскажут о важных проблемах жизни, заставят хотя бы в чем-нибудь, иногда существенном, взглянуть на мир по-новому. Быть хорошим клоуном трудно. И не только потому, что следует владеть многообразием цирковых специальностей, а главным образом потому, что надо уметь увидеть в мире нечто, заслуживающее осмеяния.

В этой книжке рассказано о нескольких клоунах, в свое время бывших лучшими. Но цирки продолжают работать, и на аренах появляются все новые представители клоунской профессии, иные из них подлинно талантливы. Не будем здесь называть их имен: любители цирка наверняка их знают, а тем, кто в цирк не ходит, эти имена ровно ничего не скажут. Заметим только, что о лучших из ныне выступающих клоунов следует непременно рассказать, они этого заслужили. И такой рассказ, как кажется, может представить интерес и для усердных посетителей цирковых представлений, а таких немало, и для людей, интересующихся искусством в самом широком смысле слова.

Напишет об этих клоунах автор этих строк или кто-нибудь другой, — право, не существенно, но написать о них следует обязательно.

## **СОДЕРЖАНИЕ**

От автора . . . . .	6
ВИТАЛИЙ ЛАЗАРЕНКО . . . . .	13
ВЛАДИМИР ДУРОВ . . . . .	51
КАРАНДАШ . . . . .	79
АКРАМ ЮСУПОВ . . . . .	119
ОЛЕГ ПОПОВ . . . . .	139
ЮРИЙ НИКУЛИН	
И МИХАИЛ ШУЙДИН . . . . .	169
ЛЕОНИД ЕНГИБАРОВ . . . . .	203
И в заключение . . . . .	222

**Дмитриев  
Юрий Арсеньевич**

**ЗНАМЕНИТЫЕ КЛОУНЫ**

**Киев, «Мистэптво», 1989**

**Художники *А. В. Яценко,*  
*С. В. Дядык*  
Художественный редактор  
*В. В. Красий*  
Технический редактор  
*Л. Л. Николенко*  
Корректор  
*Н. А. Дарда***

ИБ № 1963

Сдано в набор 20.10.88. Подписано в печать 04.01.89. БФ 37501. Формат 70×100<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типограф. № 1. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл. печ. л. 10,69. Усл. кр.-отт. 14,31. Уч.-изд. л. 10,47 (в т. ч. 1,79 илл.). Тираж 40 000 экз. Заказ 8—318. Цена 1 р.

Издательство «Мистецтво»,  
252034, Киев, Золотоворотская, 11.

Киевская книжная фабрика «Жовтень».  
252053, Киев, Артема, 25

Дмитриев Ю. А.  
Д53 Знаменитые клоуны.— К. : Мистецтво, 1989.—  
222 с.

ISBN 5—7715—0205—7 (в пер.) : 1 р.,  
40 000 экз.

Книга посвящена артистам, без которых не обходится ни одно цирковое представление,— клоунам. Она включает очерки о всемирно известных советских клоунах: Виталии Лазаренко, Владимире Дурове, Карандаше, Акраме Юсупове, Олеге Попове, Юрии Никулине и Михаиле Шуйдине, Леониде Енгибарове. Автор рассказывает о жизни и творчестве этих выдающихся мастеров цирка, которые всегда были клоунами-публицистами, выразителями передовых идей своего времени.

Д  $\frac{4909000000-072}{M207(04)-89}$ —47—89

ББК 85.35

*В нашем издательстве  
в ближайшее время выйдет книга:*

**Рудницкий К. Л.** Любимцы публики. К.: Мистецтво, 1989.  
17 л.

Книга известного критика К. Л. Рудницкого дает широкую панораму развития советского искусства, начиная с первых послереволюционных лет и заканчивая сегодняшним днем. Она посвящена творчеству ряда крупнейших мастеров советского театра, кинематографа, эстрадного искусства — А. Вертинского, З. Райх, М. Яншина, А. Кторов, Б. Бабочкина, В. Марецкой, А. Попова, Р. Чхиквадзе, А. Миронова, И. Чуриковой, С. Гиацинтовой, Б. Окуджавы, В. Высоцкого.

Со многими героями очерков-портретов автора связало личное знакомство и творческая дружба.

Книга иллюстрирована, написана в свободной, живой манере и привлечет внимание широкого круга читателей, интересующихся театром, кино, эстрадой,

*В нашем издательстве  
в ближайшее время выйдет книга:*

**Веселый экран.** Сост. М. С. Татарский, А. Д. Ципенюк. К.: Мистецтво, 1990. 10,0 л.

В процессе создания фильмов возникает, как известно, множество забавных, комических ситуаций. В предлагаемом сборнике составители и хотят познакомить читателя с веселой «кухней» кинематографа.

В книгу входят рассказы, фельетоны, стихи, шутки, афоризмы, в том числе произведения И. Ильфа и Е. Петрова, М. Зощенко, А. Аверченко, Б. Шоу, К. Чапека, Остапа Вишни, большой группы писателей — сатириков и юмористов из союзных республик и братских социалистических стран.

Любителям кино будет интересно познакомиться с малоизвестными фактами из биографий С. Эйзенштейна, А. Довженко, Г. Александрова. Л. Гайдая, Э. Рязанова, с забавными эпизодами из жизни Ч. Чаплина, М. Линдера, И. Ильинского, Э. Гарина, М. Жарова, Ю. Никулина и др.

Издание иллюстрировано изощренными шутками и шаржами. Рассчитано на широкий круг читателей.

*В нашем издательстве  
в ближайшее время выйдет книга:*

**Французская пьеса XX века.** (На укр. яз.). К.: Мистецтво, 1990, 25 л.

Книга познакомит украинского читателя с произведениями наиболее известных представителей драматического искусства Франции последнего столетия. В сборнике будут представлены драмы разного жанрового направления — от комедии-фарса А. Жарри, аллегорий Ж. Кокто, театра абсурда Э. Ионеско и С. Беккета, философских притч Ж. П. Сартра и А. Камю до трагедии Ж. Ануя.

Вступительная статья кандидата филологических наук В. Скуратовского расскажет о становлении современной французской драматургии и ее влиянии на мировое театральное искусство.

Книга рассчитана на широкий круг читателей.



*В нашем издательстве  
в ближайшее время выйдет книга:*

**Липков А. И.** Индийское кино: секрет успеха. К.: Мистецтво, 1990, 12 л.

Эта книга — плод пятнадцатилетнего изучения автором индийского кинематографа, его встреч с известными актерами, режиссерами, впечатлений от многочисленных просмотренных лент, представляющих как ветвь коммерческого кино Индии, так и его «новую волну», завоевавшую сегодня в мире авторитет и признание. Это живой и заинтересованный рассказ о конкретных судьбах киноактеров, об основных тенденциях в режиссуре, о феномене успеха индийских фильмов, в частности у советских зрителей.

Издание иллюстрировано.

Адресовано широкому кругу читателей.





