КЛОУНЫ-БУФФ

Представления, шедшие в цирках примерно с восьмидесятых годов XIX века до тридцатых годов XX века, отличались от идущих сегодня. Во-первых, в них гораздо большее место занимали номера, связанные с лошадьми и, во-вторых, в каждом представлении участвовали так называемые клоуны-буфф, разыгрывающие комические сценки, по-цирковому именуемые антре.

Но почему сценки, исполняемые клоунами, назывались буффонадами, а артисты их исполняющие обозначали себя — клоуны-буфф?

Сатира, язвительная насмешка народных представлений явилась причиной рождения особой комической манеры игры, получившей название «буффонада», что означает паясничество, забавные шутки, шутовство.

Артистов, создававших карикатурные образы, было принято на протяжении истории называть буффонами. Буффон (от средневекового латинского слова «буффо») — человек с надутыми щеками. Возможно, и пощечины, которыми часто награждался комик, звучали особенно громко по причине надутых щек. Известно, что буффонада была в игре греческих артистов в комедиях Аристофана, в представлениях мимов, флиаков в средневековых фарсах, в итальянской комедии масок и в настоящее время в искусстве клоунов, киноактеров. О происхождении этой древней комической игры мало что известно. Сохранилась греческая легенда, согласно которой имя Буффо носил жрец, который во время жертвоприношения Зевсу внезапно убежал из храма. Его не могли догнать и нашли только его жертвенный топорик, оставшийся после побега. Было принято решение устроить суд над топориком и признать его виновным. С тех пор жертвоприношение якобы сопровождалось комическим бегством жреца и церемония на празднике в честь Зевса приобрела характер шутки.

В буффонаде шут-клоун подчеркивал одну-две характерные черты изображаемого персонажа, сильно преувеличивая их и доводя до карикатурности. Выразительность достигалась экспрессивной жестикуляцией, резкими движениями, утрированной мимикой, неожиданными интонациями, порой особенным смехом, фальцетом, криком, громким плачем.

Одна из особенностей буффонады заключается в том, что артист как бы стремится подчеркнуть, что он, артист, не таков, каким является его персонаж, что вместе со зрителем он смеется над этим персонажем.

Актеры, прибегающие к буффонаде, стремились максимально подчеркивать комические стороны того, кого они изображают: его внешность, характер, поведение. Отсюда преувеличенность грима, отдельных деталей костюма, нарочитая преувеличенность жестикуляции. Для буффонады характерна динамичность: беготня, драки, акробатические каскады. Все эти приемы получили развитие в цирках и комических кинолентах XIX и XX веков.

Благодаря буффонаде артисты-клоуны не только развлекают, но и обличают. Предельно утрированные изображаемые ими жадность, трусость, хвастовство, самовлюбленность, лицемерие вызывают не только смех, но и презрение к носителям этих недостатков. Творческая практика выдающихся клоунов свидетельствует, что буффонада — не бессмысленное трюкачество, но художественное средство, способное создать гротеск.

...Антре, как правило, разыгрывали два клоуна — Белый и Рыжий, реже — трое, Белый и два Рыжих.

Но откуда пришли на арену эти персонажи? Что касается Рыжих, то первоначально это были неловкие, путающиеся под ногами, мешающие своим товарищам, униформисты. Чтобы подчеркнуть свою несуразность, они надевали растрепанные рыжие парики, отсюда и пошло прозвище — Рыжий. Постепенно эти персонажи стали напоминать окарикатуренных горожан. Среди первых Рыжих историки цирка называют Тома Беллинга, американского наездника, выступавшего в цирке Э.Ренца.

Теперь скажем несколько слов о так называемом Белом. Он потомок Пьеро — персонажа, действовавшего в старинном французском фарсе. Обсыпанное мукой лицо делало его черты лица яркими. Нарисованные сажей (углем) высокие брови и полоски «слез» под глазами придавали лицу глупое или плаксивое выражение. Окрашенные свекольным соком кончик носа и мочки ушей вместе с неуверенной походкой создавали впечатление приверженности типажа известному пороку и вызывали насмешки зрителей.

На голове клоун носил колпак, принадлежность средневековых шутов, которые так же оказали на него известное влияние. Костюм клоуна: комбинезон, куртка и брюки, напоминающие галифе. Брюки доходили до колен, а далее шли чулки и туфли на мягкой подошве и без каблуков. Вначале клоунский костюм по преимуществу шился из ситца, но постепенно ситец заменялся дорогими материалами: парчой, бархатом, атласом. В России первыми такие костюмы начали носить А.А. и В.Л. Дуровы.

До восьмидесятых годов прошлого века Белые клоуны выступали только соло. Они читали монологи, прибегали к словесным шуткам иногда сатирического характера, показывали дрессированных животных, демонстрировали акробатические трюки, использовали приемы эквилибристики и жонглирования.

По мнению знатоков, хорошим Белым клоуном был Серж (С. Александров), отец, дед и прадед выдающихся цирковых жокеев. Особенно ему удавались сценки, требующие тонкого актерского мастерства: «Перо», «Бабочка».

Начиная с восьмидесятых годов XIX века Рыжие и Белые стали выступать вдвоем, разыгрывать антре. Первыми во Франции начали выступать в паре Футтит (Тюдор Холл) и Шоколад, а в России — С.С. Альперов и Бернардо (Б.М.Мухницкий), о которых мы расскажем в главе «От балагана до цирка».

ЛЕПОМ И ЭЙЖЕН

Другой талантливой клоунской парой, начавшей свою деятельность вскоре после Альперова и Бернардо, были Лепом и Эйжен. Оба они прошли основательную цирковую школу, выступали в разных жанрах, оба участвовали в пантомимах, исполняя комические роли, проявили в этом отношении способности и оба в результате стали клоунами. Десять лет они как клоуны проработали в цирке Р. Труцци, называемом знатоками академией циркового искусства.

Они играли только традиционные антре, но и в этом отношении их репертуар оказался ограничен. Реквизитом почти не пользовались, все строилось на словесных диалогах.

Уже после того, как Лепом и Эйжен проработали на арене много лет, достигли славы, журналист обратился к Эйжену с вопросом: почему он и его партнер вовсе не пользуются современным репертуаром? Не прибегают к темам на злобу дня? Эйжен ответил: «Политическим сатириком может быть клоун, но не эксцентрик, сущность которого изображение простого быта. Я только утрирую смешные стороны жизни и подчеркиваю бытовые несуразности. В политику я не вмешиваюсь, так как не берусь решать судьбы народов. Это не моя специальность».

Лепом был Белым клоуном, носил традиционный комбинезон, белил лицо, делал красными кончик носа и мочки ушей. Комедийный герой Лепома был человеком себе на уме, требовательный, но на поверку наивный и постоянно попадающий впросак. Говорил он со значительным иностранным акцентом, и этот акцент придавал его речи дополнительную смеховую нагрузку.

Эйжен появлялся на арене через какое-то время после того, как выходил Лепом. Тот уже успевал поздороваться со зрителями, сообщить им, какую сценку он собирается играть, а заодно поинтересовать-

Смеясь и плача...

ся, где его партнер. И тут Эйжен появлялся. Выходя, он напевал: «Мама, купи мне куклу и барабан».

Рыжий парик Эйжен надевал, в этом не отступал от традиции, но его костюм оказывался только слегка окарикатурен, напоминал костюм, который носили горожане. Он выходил в легком пальто и шляпе-канотье. Пальто он снимал и оказывался в кургузом клетчатом пиджаке, узких брюках и лакированных ботинках с гамашами. Грим только подчеркивал особенности строения лица, но не доводился до гротесковости. Говорил Эйжен с акцентом, но четко. И держался он просто, почти не использовал комических приемов. Даже обычные у клоунов каскады исполнял редко, хотя умел их делать.

От всего облика Эйжена веяло благодушием. Скоро становилось ясно, что это легкий в быту человек, склонный к шуткам и розыгрышам. На протяжении номера Эйжен исполнял итальянскую или тирольскую песню, и это нравилось зрителям. И обязательно он включал несколько слов, горячо принимаемых зрителями. Чаще всего это были: «Извозчик», «Не может быть», «Анюта». Он произносил их как-то особенно, нараспев. Казалось, что он обращался к своей спутнице, сидящей на галерке. И через несколько дней после того, как артисты начинали выступать, весь город повторял: «Извозчик», «Не может быть», «Анюта».

В.Е. Лазаренко в молодости встречался с этими клоунами и в неопубликованных мемуарах он так о них рассказал: «Их антре можно было смотреть по сотне раз, все было интересно. Они были какие-то особенные, чем больше их смотришь, тем больше они нравятся».

Лепом обычно втягивал Эйжена в какую-нибудь игру, обязательно на деньги. При этом он был уверен в своей победе, он-то клоун, а это значит до конца цирковой человек. Неужели он не обыграет этого дилетанта, распевающего песенки? Весь цирк радовался и смеялся, когда он проигрывал. И тогда под маской простака у Эйжена выявлялись ум и лукавство.

Вот Эйжен рассказывает своему партнеру, что он посетил картинную галерею и, стоя возле одного полотна, заплакал.

— Трогательным оказался сюжет?

— Нет.

— Тебя поразило и восхитило мастерство живописца?

— Нет.

— Тогда что же?

Оказывается, пока Эйжен рассматривал картину, она сорвалась с гвоздя и рама больно ударила его по голове.

Кажется, не слишком смешная история, а цирковые зрители смеялись от души. Таким наивным казался Эйжен, так был обижен, так непосредствен в своих жалобах.

Среди антре особенный успех имела так называемая «Дуэль». Клоуны ссорились, и Лепом вызывал Эйжена на дуэль. А тот долго не мог сообразить, что это такое. Но, наконец, решали прибегнуть к американской дуэли, это значило, что они опускали в колпак две бумажки, на одной было написано — жизнь, а на другой — смерть. И тот, кто вытягивал слово «смерть», должен был застрелиться. Шла

Каталка с клоуном, играющим на бубне. Начало XX века

довольно продолжительная игра, оба трусили, стремились обмануть друг друга, искали разнообразные приемы, чтобы выяснить: где же бумажка со смертью? В результате роковая бумажка доставалась Эйжену. И здесь происходило то, что в цирке случалось чрезвычайно редко. Эйжен прощался со своим партнером, с публикой, с «Анютой», конечно. И цирк замирал, зрители не смеялись, все больше и больше жалея неудачника. Но вот Эйжен удалялся за занавес, и тишина становилась гнетущей.

«О, что я наделал!» — мелодраматически заламывая руки, восклицал Аепом. И в это время раздавался выстрел. А следом за ним на арене появлялся улыбающийся Эйжен. «Слава Богу! — восклицал он. — Промахнулся!» И зал разражался овацией.

В жизни Эйжен тоже оставался комиком. После обеда он отправлялся на улицу. Там у ворот дома его всегда ожидало несколько человек. Когда клоун доходил до какого-нибудь магазина, за ним уже следовала толпа. В магазине он обращался к приказчику с просьбой дать ему необходимое. При этом Эйжен так уморительно произносил слова на ломаном языке, что вызывал заразительный смех у всех окружающих: у покупателей, приказчиков, кассиров и пришедших вместе с ним любопытных. Спустя пять минут магазин был уже полон народу. Публика ничего не покупала и только смотрела на Эйжена и смеялась, слушая его разговор с приказчиком. Продавцы забывали о том, что им надо обслуживать посетителей, увлеченные необычным выступлением клоуна.

Когда Эйжен уходил, магазин сразу пустел. По дороге он заглядывал еще куда-нибудь, например в бильярдную. Его игра и поведение у бильярда заставляли смеяться всех окружающих. Он почти всегда выигрывал. Секрет успеха был прост: партнер Эйжена во время игры обычно не мог удержаться от смеха, руки его дрожали, и он плохо попадал в шар. Поэтому Эйжен всегда старался, когда партнер целился, рассмешить его.

К сожалению, в 20-е годы Лепом и Эйжен расстались. Лепом начал выступать с П.М. Есиковским (Пач-Пач). Но как Рыжий Пач-Пач не блистал. Впрочем, Лепом с ним проработал недолго, он уехал за границу вместе со своими дочерьми — воздушными гимнастками сестрами Принцисс.

А Эйжен объединился с Белым клоуном Роландом, но об этом мы расскажем в статье о Роланде. Вскоре Эйжен покинул Россию.

За границей он не стал выступать в цирках, открыл пивную. Его прибаутки, уморительные телодвижения, гримасы привлекали в питейное заведение множество посетителей.

БРАТЬЯ КОСТАНДИ

Лучшими клоунами предреволюционного цирка стали братья Юрий Константинович и Владимир Константинович Костанди.

Настоящая фамилия этих клоунов — Толчи-оглы. По национальности они греки, а их творческая жизнь прошла на аренах цирков России. Первые годы Костанди выступали с номером «Акробаты-эксцентрики», созданным на основе старинного лацци «Повар и черт». Позднее комики подготовили музыкальную клоунаду в духе «Бим-Бом», где забавные репризы сочетались с игрой на необычных инструментах. Особенно виртуозно Юрий Костанди исполнял мелодию на метле, на которую была натянута одна струна. Известные мастера музыки, слушая игру Костанди, выражали свое восхищение его талантом. Высокое профессиональное мастерство и самобытные клоунские маски вывели братьев в лидеры. У них было много поклонников, ходивших в цирк исключительно ради братьев Костанди. Старший Юрий был Рыжим, а роль Белого играл младший Владимир. Молодой, красивый, обаятельный, в традиционном костюме, он привносил на арену благородство и интеллигентность. Он создал маску нервного, все время торопящегося куда-то человека. Белый постоянно подгонял Рыжего, а тот действовал в маске флегматичного, глубокомысленно размышляющего персонажа, неспешно высказывающего свои суждения.

Но главным в дуэте был Юрий (Георгий) Костанди. Одетый в черную визитку и котелок, он почти не пользовался гримом. К острым эксцентрическим приемам братья прибегали редко, выступления строили по преимуществу на словесных диалогах, добиваясь при ведении их естественности. Эта пара на фоне большинства дуэтов выделялась тонким юмором и, что было большой редкостью, культурой. Вот как оценивал выступление этих артистов критик: «Что особенно отличает бр. Костанди от многих других их собратьев, это удивительная мягкость и простота тона. В их «работе» есть мера и грация, которые покойный А.Н. Островский считал «именно искусством».

Ю. и В. Костанди

Костанди были великолепными музыкантами, и дело заключалось не столько в виртуозности, сколько в задушевности исполнения. Костанди иногда прибегали к злободневным остротам, но чаще оставались в пределах безобидных шуток. Они приглашали на свой бенефис тех, кто любит беззлобно пошутить, посмеяться. Тех же, кто всякую шутку считал за грех, просили к ним на бенефис не приходить.

Ю. Костанди создал образ маленького человека своего времени, робкого, застенчивого, в чем-то беспомощного, в чем-то смешного и даже жалкого, но с поэтической душой. Он терялся, тушевался рядом со своим роскошным партнером.

Так, Юрий говорил брату, что сегодня он был свидетелем, как некий господин сорвался с трамвайной подножки и упал в грязь, а все окружающие смеялись над беднягой.

— Да, но, наверное, ты так же смеялся г'

— Нет.

Но почему?

— Потому что этот господин был я сам.

В номере братьев все было отрепетировано до мелочей, однако они разыгрывали эти репризы, как бы импровизируя. В сезон 1911/12 года клоуны Костанди исполняли сценку, называвшуюся «Зажигалка». Владимир выходил на арену и намеревался зажечь от спички папиросу. Юрий Константинович тушил спичку и тут же говорил: «Брось, брат, со спичками возиться. Ты посмотри, какая замечательная вещь! — Он показывал зажигалку и продолжал объяснять: — Видишь ли, дорогой брат, чем эта зажигалка хороша. Во-первых, прекрасно сделана, а во-вторых, возьмешь ее вот так, сделаешь — чик! (Он крутил при этом колесико зажигалки, но огня не появлялось.) И все готово. И можно закурить...».

Владимир наклонялся и протягивал папиросу, чтобы прикурить.

— А ты сочти, во сколько тебе в месяц спички обходятся? А тут экономия. Вот так — чик! (машинка опять не зажглась) и закурить можно. А на охоте она просто незаменимая вещь. Стоишь в болоте, в карман попала вода, спички размокли, а с зажигалкой практично и хорошо: воды она не боится. Возьмешь вот так — чик! (снова крутит безрезультатно колесико зажигалки, она не зажигается) закурить можно.

После этого Юрий несколько раз произносил «чик» и «закурить можно». Партнеру надоедало это слушать, он отворачивался, вынимал спичку и закуривал. Пускал дым, наслаждаясь папиросой.

А Юрий продолжал повторять «чик» и «закурить можно»... Он случайно поворачивался к брату и видел, что тот уже

Игра на колокольцах

пускает клубы дыма. Тогда он делал паузу и говорил:

— Слушай, брат, дай-ка прикурить.

Так неожиданно и трогательно заканчивалась эта сценка.

Среди музыкальных номеров братьев Костанди был номер «Игра в карты». Артисты сидели за карточным столиком, в который были вмонтированы пищики различной тональности. Делая ходы, они нажимали на пищики, и звучала популярная мелодия.

Юрий Константинович был автором многих номеров. Среди них — одноактная пантомима «Наш Иван — мастер на все руки».

После смерти брата Юрий работал в дуэте с Мишелем (М. Пясецким), затем с Петролли (П. Любовским).

Братья Костанди запомнились публике как выдающиеся клоуны, настоящие короли манежа.

Расскажем еще об одном клоунском дуэте — братьев Заставниковых. Они по преимуществу выступали в Средней Азии и часто говорили на узбекском языке.

Особенно большой успех имела сцена, в которой торговец продавал старику девушку, всячески расхваливая свой «товар». Особенно он восхищался ее носом: «О, Аллах! Во всем Заравшане не найдешь такого носа!». И старый сластолюбец, покупавший девушку, все больше хотел ее купить. Как вспоминал очевидец, Заставников, выступая в роли торговца, всегда импровизировал. Расписывая прелести девушки, прибегал к народным прибауткам. А девушка по приказанию торговца поворачивалась, ходила, громыхая огромными клоунскими башмаками. Наконец покупатель платил деньги. Но тут паранджа откидывалась, и перед зрителями представала «красавица» с громадным носом и черными усами.

Конечно, в цирках выступали и другие клоуны, и, конечно, были среди них талантливые. Частенько приезжали на гастроли клоуны из-за границы, в том числе всемирно известные: братья Поль, Альбер и Франсуа Фрателлини, Грок и другие.

ДМИТРИЙ АЛЬПЕРОВ И ПАРТНЕРЫ

Теперь перейдем к рассказу о лучших клоунах-буфф, выступавших в двадцатые-семидесятые годы нашего века. И начнем его с Альперовых.

Дмитрий Сергеевич Альперов начинал вместе с братом Константином как акробат. В 1910 году стал работать вместе с отцом. Сергей Сергеевич — Белый, Дмитрий Сергеевич — Рыжий. После смерти отца Дмитрий переменил амплуа и Белым выходил на манеж с разными партнерами.

Как Белый клоун Дмитрий Альперов обладал рядом бесспорных достоинств. Прежде всего замечательно громким голосом, его слышал любой зритель, из любого ряда. Каждое слово Альперов произносил четко, никогда не прибегал к полутонам, а тем более к шепоту. Каждое его слово несло ясно выраженную мысль, никаких намеков, а тем более подтекстов Альперов не признавал. Вступая в спор с партнером, Белый был убежден в правоте своих доводов. Дородный, красивый, он умел быстро привлечь к себе внимание зрителей.

Рожденный в цирке, потомственный клоун Альперов прекрасно знал законы манежа, великолепно владел тайнами общения с партнерами и зрителями. Цирковое дело, его людей он знал превосходно и написал прекрасную книгу «На арене старого цирка», вышедшую в 1936 году. Эта книга по праву считается одной из лучших книг о старом цирке.

Будучи человеком умным, Альперов внимательно прислушивался к советам критиков. Он решил обновить репертуар, привлек к сотрудничеству литераторов. Даже внешний облик Белого клоуна артист изменил, перестал белить лицо, и только густо насурмленные брови напоминали, что это Белый. Снял Альперов и традиционный клоунский комбинезон, вышел на арену в длинных цветных, сшитых из шелка брюках и в блузе, составленной из разноцветных лент. Традиционного батона он в руках больше не держал, но колпак по-прежнему носил.

Обычно выступления Альперова и его партнеров строились на злободневных диалогах, а заканчивали они номер исполнением отрывка из того или другого антре, с тем чтобы зрители могли вволю посмеяться.

Партнер Альперова Макс начинал цирковую деятельность, как и большинство его коллег. В детстве он был учеником в балагане. Пробовал себя, и не без успеха, как акробат и эквилибрист. В 1907 году вступил в известную в те годы акробатическую труппу Дельвари. После травмы ему пришлось отказаться от акробатики, а так как он всегда был влюблен в клоунаду, начал выступать вместе с клоуном Флоренсом, а потом составил дуэт с Альперовым.

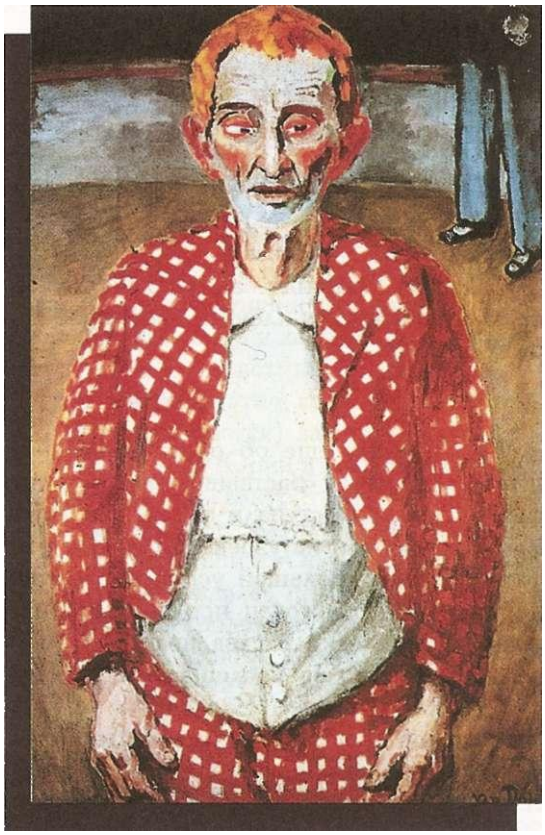
Макс появлялся на арене без парика, лысый, в маленькой плоской шляпке. Толстые нарисованные брови доходили почти до рта. На нем был длинный и очень просторный пиджак, широкие брюки и большие ботинки. Особенно ярким комиком Макс не был, чтобы вызвать смех, частенько, как бы удивляясь, произносил вначале басом: «Что ты говоришь?», потом тенором: «Неужели?», и, наконец, пискляво: «Не может быть!»...

После того как Альперов с Максом расстался, он вновь вернулся к Флоренсу, но дуэт не сложился. Выступали в цирках небольших городов, да и туда их приглашали без особой охоты.

Альперов переменил нескольких партнеров, пока судьба не привела его к талантливому клоуну Мишелю.

Мишель выходил на арену в котелке, сюртуке, широких брюках. Говорил он чуть-чуть с иностранным акцентом, но речь его была проста, приближалась к бытовой. И все его поведение казалось естественным, кроме несколько преувеличенной жестикуляции. Мишель создавал не характер конкретного человека, а обобщенный образ своего современника, отсюда и некоторая условность, преувеличенность в гриме, костюме, поведении. И это соединение жизненной естественности с клоунской преувеличенностью придавало герою Мишеля особое обаяние.

Номер Альперова и Мишеля часто представлял собой как бы словесную юмористическую газету, прежде всего обращающуюся к злободневному материалу. Но стремясь к злободневности, артисты нередко доходили до крайности, переставали быть клоунами, превращались в своеобразных докладчиков. Номеру часто не хватало столкновения характеров, комизма. Правда, в конце выступлений, так же как это бывало с Максом, Альперов и Мишель исполняли куски из старых антре. Но и их они стремились осовременить. Например, в антре «Фотография» Белый, снимая Рыжего, в результате предъявляет ему портрет осла. Альперов же, снимая Мишеля, показывал портреты пьяницы, лодыря, бюрократа, снабжая их подходящим текстом. Позже артисты начали создавать новые антре, обращаясь к современным темам.



Кис вам Донген «Старый клоун»

КОКО И РОЛАНД

Еще одной клоунской парой, постоянно выступавшей в те годы в Москве, были Коко и Роланд.

Коко (А.Ф.Лутц) — в юности был в цирке униформистом, потом служащим у дрессировщика животных. Увлекся клоунадой, пытался подражать Эйжену, но без особенного успеха. В результате он создал собственную маску, однако используя опыт выдающегося французского клоуна Поля Фрателлини. Как клоун, он начинал в паре с братом Теодором, Белым клоуном, но

подлинный успех к нему пришел, когда он соединился с Роландом.

Коко представлял взрослого человека, сохранившего разум пятилетнего ребенка, но приобретшего злобную хитрость. Его костюм и грим были удивительны: фетровая шляпа без полей, широченный сюртук, брюки, могущие вместить трех человек, и огромнейшие ботинки. В одной руке Коко держал клетку, но в ней находилась не птица, а... башмак. В другой — палку, расщепленную на конце. Когда Коко ею ударял, раздавался оглушительный треск.

Сразу становилось ясно, что герой Коко лишен сложных эмоций, что он примитивен до предела, что только какие-то обрывки бессвязных мыслей имеются в его голове под растрепанным рыжим париком... Когда Коко пугался, он дрожал всем телом, когда плакал, слезы лились на полтора метра, когда нападал, в ход шли трехметровая бритва или гигантских размеров английская булавка.

Его партнер Роланд был, вероятно, лучшим Белым клоуном из всех, выступавших в наших цирках. Он строго придерживался цирковых традиций, а когда ему советовали осовремениться — что означало отказаться от грима, условного клоунского костюма, — возражал: разве акробаты могут выступать в валенках? Есть определенные для цирка обязательные условия. Белый клоун присущ именно цирку, его необходимое действующее лицо.

Коко с братом Теодором

БРАТЬЯ ЛАВРОВЫ

Замечательные буффонадные клоуны — Лаврентий, Николай и Петр Лавровы (Селяхины) — представители цирковой династии. Основатель этой семьи — Лаврентий Никитич Селяхин — выступал в цирках России с различными комедийными номерами. И неудивительно, что его дети, а их у него было шестеро, вышли на манеж очень рано с популярным старинным номером «Танец на лопатках». Стоя на черенках лопат и удерживая равновесие, юные артисты прыгали под музыку, совершали танцевальные движения.

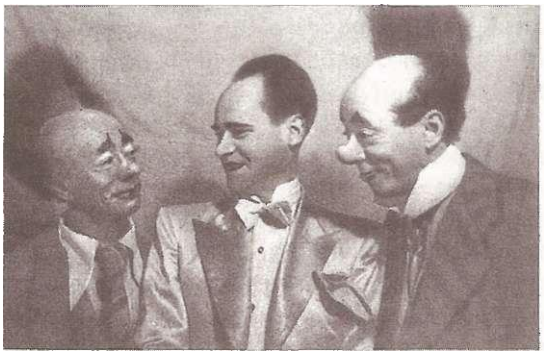
После революции особую известность приобрели три брата Лавровых: Лаврентий, Николай и Петр. Лаврентий был Белым клоуном, а Петр и Николай — Рыжими. Самым, пожалуй, талантливым из братьев считался Николай, он отличался необыкновенной органичностью. Очевидцы рассказывают, что, выступая на манеже, он каким-то образом умудрялся играть даже спиной, передавать самые разнообразные чувства. Братья Лавровы демонстрировали заразительно веселые номера. Клоунское трио покоряло искренностью актерской игры, самобытной манерой поведения персонажей, номером. Время от времени это трио распадалось, и тогда братья выступали с другими партнерами, но затем Петр, Николай и Лаврентий вновь собирались вместе.

Особенно хорошо они исполняли сценку «Бокс». В ней слабый и робкий человек — Николай Лавров, — абсолютно не знакомый с правилами бокса, встречал наглого, самоуверенного и хвастливого спортсмена, которого играл Петр Лавров. Тот его оскорблял, стремился унизить, и в результате возникал бой. Сначала робкий человек трусил, терялся, но потом приходил в ярость

и побивал спортсмена. Вся гамма чувств: от робости до отчаянной храбрости и наоборот: от наглости до растерянности передавалась артистами превосходно. Лаврентий Лавров играл роль рефери, но удары получал с обеих сторон и очень смешно этому удивлялся.

Вместе с отцом братья разыгрывали классическую сценку, носящую название «Немой вор». Отец играл судью. Петр — вора, как он сам говорил, опустившегося аристократа, близкого Барону из пьесы А.М. Горького «На дне», а Николай Лавров — стражника, приводящего вора в суд. Лаврентий Лавров-младший находился под столом, закрытый скатертью, он аккомпанировал на концертино. Вор был немой, поэтому отвечал на вопросы судьи при помощи музыки. «Много вы украли?» — спрашивал судья. «Эх, полным-полна коробочка», — наигрывал вор. «Вы были одни?» — задавался вопрос. «Маруся отравилась», — следовал музыкальный ответ. И так далее.

Братья Лавровы были участниками многих цирковых пантомим, в которых с успехом играли комедийные роли. А Николай Лавров к тому же прославился как соло-коверный. Он действовал в маске экспансивного чудака, бурно выражающего восторг и негодование. В паре с Д.С.Альперовым Николай Лаврентьевич выступал как Рыжий. И рядом с массивной, сверкающей блестками фигурой Альперова персонаж Николая Лаврова выглядел нелепым и потешным. Он смешно передвигался по манежу, постоянно поддерживая брюки и шлепая по ковру гигантскими клоунскими ботинками. Сгибая колени, Рыжий поочередно выбрасывал то одну, то другую ногу. При этом из-под обшлагов брюк кокетливо выглядывали носки в широкую красную полоску, верно, сшитые из матраса. У щиколотки левой ноги, как на запястье, был прикреплен на ремешке большой будильник. Голову клоуна украшала блинообразная кепка. Когда Рыжий ее снимал, взору зрителей открывалась сверкающая лысина, обрамленная у затылка густой Шевелюрой, торчащей вверх. Свекольный нос и лохматые брови довершали грим комика. В минуту радости или возмущения Рыжий, резко выбросив вперед правую ногу, забавно топал ею по манежу — так выражал он свои эмоции.



Лаврентий, Николай и Петр Лавровы

А. БУГРОВ И С. РОТМИСТРОВ

В тридцатые годы начали выдвигаться молодые клоуны, выпускники циркового училища (училище принимало разные названия: школа, техникум, а первоначально — Мастерская циркового искусства).

Очень быстро завоевали известность А.С.Бугров и С.М.Ротмистров. Цирковое училище они закончили в 1933 году. В 1938 году этот дуэт распался. Но в истории цирка названные клоуны свой заметный след оставили.

Они стали клоунами-буфф совсем молодыми. Одному исполнилось двадцать два, а другому — двадцать три года. По цирковой традиции клоунами становятся в более зрелом возрасте, прежде испытав себя в других жанрах.

Так же как и их старшие коллеги, артисты поделили функции: Ротмистров стал Белым, а Бугров — Рыжим, и исполняли они в значительной степени старые антре, хотя мечтали о новом репертуаре. Им хотелось соединить комическое с печальным, драматический сюжет с комедийным. Облекать в смешную форму серьезные мысли.

«Средствами клоунады, буффонады и шуток нам хочется вскрывать и высмеивать общечеловеческие пороки. Нам хочется, чтобы публика, только что хохотавшая, вдруг затихла, подумав: «А ведь это всерьез». Чтобы дома, вспомнив наши антре, зритель сообразил: «А ведь и у меня есть эти черты».

Правда, то, о чем артисты говорили, осталось скорее декларациями. К сожалению, не всякая мечта осуществляется.

Артисты выступали под своими настоящими фамилиями, это казалось непривычным. Большинство клоунов, особенно Рыжих, говорили с иностранным акцентом, иные из них на самом деле были иностранцами, другие нарочно коверкали язык: так казалось смешнее. Бугров и Ротмистров проводили свои антре на чистом русском языке и при этом охотно использовали разного рода злободневные шутки, иногда беря их из юмористических журналов, и все чаще обращались к авторам, которые писали для эстрады и цирка. Прежде всего следует назвать М.Я.Волжанина.

Бугров и Ротмистров играли антре весело, увлекаясь игрой. Словно они сами получали удовольствие, разыгрывая те или иные шутливые сценки. Они импровизировали, вставляли в старые антре новые шутки. И делали это с задором, стремясь доставить удовольствие зрителям.

Ротмистров не белил лица. И костюм его, хотя отчасти и напоминал клоунский комбинезон, в то же время походил на одежду, которую носила молодежь. И никаких блесток или каких-то других украшений на костюме не имелось. Костюм Бугрова оказывался ближе к обычному костюму Рыжего, но без буффонных крайностей.

Успех молодые клоуны имели большой, директора цирков охотно приглашали их для участия в программах. Но, к сожалению, артисты не сошлись характерами. В результате они расстались и оба от этого, как артисты, потеряли.

Ротмистров соединился с М.В.Дамировым, они создали дуэт исполнителей-куплетистов. Потом они вместе перешли в передвижной театр оперетты, в котором Ротмистров занял место комика-простака. Затем он снова вернулся на манеж. Выступал один: читал монологи, пел куплеты, но популярности уже не было.

Бугров выступал с разными партнерами, в том числе в группе, руководимой Д.С.Альперовым, но и он уже не достигал большого успеха. Пытался создать номер, соединивший клоунаду с игрой на рояле, подражая великому Гроку. Но до Грока ему было очень далеко, не хватало ни таланта, ни настойчивости. Номер получился дилетантским. Позже он преподавал в училище циркового искусства, руководил самодеятельным цирковым коллективом. Конечно, жаль, что дуэт Бугров и Ротмистров распался. Тем, кто видел их раньше, оставалось только сожалеть, что это случилось.

МОЗЕЛЬ И ДЕМАШ

Начиная с тридцатых годов до Москвы все чаще доходили слухи о талантливых клоунах, выступавших в Сибири, но их имена — Жак и Мориц — ничего не говорили даже знатокам циркового искусства. Как-то в Сибирь поехал один из руководителей циркового дела страны. По его рекомендации клоунов пригласили в Москву. Оказалось, что их настоящие имена Д.П.Демаш и Г.З.Мозель. В сороковые годы эти клоуны стали премьерами сначала Московского, а потом Ленинградского цирков.

Родители Джузеппе Паскалиевича Демаша — обрусевшие итальянцы — содержали маленький передвижной театр-балаган «Итальянский народный театр братьев Демарко», в котором ставили пантомимы из репертуара итальянской комедии масок.

Григорий Мозель

Здесь молодой Д.Демаш и прошел актерскую школу. С 1913 года он начал выступать в цирках как Белый клоун, избрав псевдоним Жак.

Григорий Захарович Мозель работал в цирке униформистом, позже стал служащим у известного клоуна и дрессировщика Ричарда Рибо. Мозель усиленно и систематически занимался акробатикой и вместе с партнером создал комико-акробатический номер. В 1933 году в одном из сибирских цирков Демаш и Мозель встретились, и Демаш, который углядел в Мозеле талант Рыжего, уговорил его стать Рыжим клоуном. Так образовался дуэт Жак и Мориц. Когда в цирке началась кампания против иностранных псевдонимов, артисты стали называть себя настоящими фамилиями.

Джузеппе Демаш

Демаш выступал в костюме традиционного Белого, нося свой балахон с изысканной элегантностью. На его белом лице выделялись алые губы и брови, одна из которых была трагически приподнята. Клоунский колпачок держался на пышной копне волос. Речь Жака сопровождалась точными, широкими жестами. Он громко произносил фразы, форсируя звук. Персонаж Демаша отличала комическая самоуверенность. С партнером он разговаривал в покровительственном тоне, поглядывая на него чуть свысока. Из-за этой самонадеянности Белый нередко попадал впросак. Обычно он являлся заводилой, то предлагал партнеру попробовать какую-нибудь игру, то испытать новый аппарат.

Мозель, каким он представал на арене, был человеком веселым, непосредственным. Живой, полноватый, небольшого роста Мориц с простодушным лукавством взирал из-под круглых очков без стекол на своего мудрствующего партнера. Его персонаж покорял публику искрящимся юмором и трогательной наивностью. Одет он был в мешковатый костюм, пиджак больше походил на пальто. Галстук ему заменяла цветная веревочка с двумя помпонами на концах. Голову украшала маленькая шляпка. Было ясно, что Мозель не слишком заботится о своем туалете. Зрителям нравились улыбчивое лицо Рыжего Морица, его напевная скороговорка, его приподнятое настроение.

Услышав от партнера то или другое предложение, Мозель с азартом принимался за его реализацию и делал все с таким удовольствием, так увлеченно, что сразу становилось очевидно — он обладает оптимистическим характером.

Чем только клоуны ни занимались: и стреляли в цель и, разбив статую, чтобы не иметь неприятностей, становились на ее место. Действовали они, особенно Мозель, всегда необыкновенно органично. Вера в серьезность того, что они совершали, не покидала артистов.

Скоро Демаш и Мозель сделались любимцами ленинградской публики, встали в ряд с наиболее популярными артистами комического плана. Теперь наряду с традиционными антре они начали исполнять и новые и добивались в них успеха. Главный режиссер Ленинградского цирка Г.С.Венецианов свел их тогда с молодыми, но талантливыми литераторами и режиссерами О.Я.Ремезом и А.Белинским. Вместе с клоунами они создавали буффонадные антре на современные темы. Так, в сценке В.Гальковского «Курс лечения» Мозель, объявив себя больным, получал бесплатную путевку в санаторий, но оказывалось, что он попал в санаторий для нервнобольных. Врач санатория — Демаш — принимался за лечение новенького с таким рвением, что Мозель едва уносил ноги.

В антре «Садится — не садится» (автор — Ю.Благов) пижама огромных размеров попадала в стиральную машину и садилась так, что ее не мог натянуть даже человек маленького роста. Случайно среди зрителей оказывался директор фабрики, выпускающей подобные пижамы. Он возмущался, заявлял, что будет жаловаться на то, что срамят руководимое им предприятие. Тогда клоуны вытаскивали его на арену, сажали самого в стиральную машину, и в результате нескольких поворотов рычагов из машины выходил лилипут — в него превращался директор.