

Александр Колесников

## В ПОИСКАХ КОМИЧЕСКОГО

### ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ И ГРИГОРИЙ ЯРОН КАК ПАРТНЕРЫ В ОПЕРЕТТЕ

«Прежде всего я был соблазнен опереттой», – напишет уже в зрелом возрасте Игорь Владимирович Ильинский (1901–1987) в воспоминаниях «Сам о себе»<sup>1</sup>. В них осмысление жизни и профессии, подробное и даже дотошное раскрытие внутренних побудительных мотивов творчества. Понимая, с кем протекла молодость Ильинского, его рассуждения более чем значимы: Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, Юрьев, Комиссаржевский, Сахновский, Маяковский, Есенин, артисты Малого театра... В этом ряду есть еще одно громкое имя тех лет – Григорий Маркович Ярон (1893–1963), знаменитый комик оперетты, любимец публики, театрального и литературного сообщества. С ним Ильинский вступает то в прямой, то в опосредованный спор, восхищается, учится и отводит ему некую роль в собственном профессиональном самопознании. Они несколько раз были партнерами – в оперетте и драме, – и это обстоятельство рождает подлинность перекрестных воспоминаний обоих артистов друг о друге и позволяет присмотреться к тому, что их сблизило лишь на время, но прочно закрепилось в дальнейшей практике русского театрального искусства как найденное ими, а именно: типология и методология комического на драматической и музыкальной сцене.

Владелица опереточной антрепризы Евгения Владимировна Потопчина (1882–1962) пригласила молодого Ильинского, еще не вполне артиста, а студийца Федора Комиссаржевского в свой бенефис. Оперетта работала тогда, в 1920 г., в Никитском театре в Москве, и примадонна возобновляла модную оперетту Франца Легара «Наконец, одни» (*Endlich allein*). Она шла с 1914 г. в Вене, Милане, Будапеште, Гамбурге, в январе 1915 г., несмотря на бойкот австро-немецких авторов, вызванный Первой мировой войной, пришла в Россию. Успех в Никитском театре в Москве тогда был особым: хозяйка театра Потопчина и ее партнер Николай Бравин, выгодно

отличившиеся в главных ролях, приносили в Россию не просто очередную венскую новинку, но транслировали вслед за Веной новый поворот в творчестве Легара. Композитор (к тому времени автор мировых хитов «Веселой вдовы», «Графа Люксембурга», «Цыганской любви»), спасающийся от цеховой банальности и самоповторов, буквально захватил в театральной музыке мгновение бытия.

Эксцентричная американка Долли Доверланд, прибывшая на швейцарский горный курорт в сопровождении титулованных, но промотавшихся особ, предпринимает подъем на высокогорье в сопровождении гида Франка Хансена. Он оказывается



Г. Ярон

влюбленным в нее бароном. Весь второй акт – их дуэтная сцена на вершине ледника (глетчера), где они «наконец, одни» и новое, острое переживание бытия накрывает их, рождая любовное томление (вызывавшее у современников иронические параллели с «Тристаном и Изольдой» Рихарда Вагнера). Третье действие – возвращение влюбленных на землю – от безрассудства к надежности. Реплика в «режибухе» первой венской постановки Пауля Гуттмана предписывала: «Вся декорация должна производить впечатление чего-то высокого, благоухающего и очень приятного»<sup>2</sup>.

Ярон с Ильинским как раз и обеспечивали героям «спуск на грешную землю». С дуэтной сцены двух комиков в уютном отеле и начинается история творческих взаимоотношений двух русских «комиков XX столетия». Несмотря на известное соперничество актеров одинаковых амплуа, да еще в близком жанровом контексте (оперетта), история их будущих отношений удивитель-

но безоблачна. Сценический опыт каждого будет обобщен ими в воспоминаниях, уже в 1960-е гг., когда они станут крупными мастерами. И эпизод из неовенской оперетты зеркально отразится в памяти партнеров:

Ярон об Ильинском: «Он прекрасно играл кельнера в третьем акте, очень музыкально пел труднейший квартет и великолепно, смешно танцевал. Он начал совмещать свой театр с нашим»<sup>3</sup>.

Ильинский о Яроне: «Я придумал себе особую походку винтом, когда нес поднос к столику в ресторане. У меня была единственная смешная фраза в третьем акте. На спектакле в первом же акте Ярон передразнил мою походку, сказав в публику: “Это еще что за винт?” В конце первого акта он сказал мою смешную фразу из третьего акта. Я довольно юмористически отнесся к происшедшему...»<sup>4</sup>.

Стоит понять в формальном плане – кто с кем встречался и в каких временных обстоятельствах. Ильинский был, как уже говорилось, студийцем, исполнившим в 1917–1919 гг. очень маленькие или вовсе бессловесные рольки<sup>5</sup>. В Опере Совета рабочих депутатов (бывшая Опера Зимина) был одним из старичков в «Лисистрате» Аристофана (постановка Театра им. В.Ф. Комиссаржевской) – как бы «первое проведение» специфического опереточного амплуа «рамоли». Играл он и в фарсе Фореггера, в его домашнем театре на Малой Никитской. Мельчайшие детали будущих образов, вполне случайные, вне какой-то системы, вернее, в системе реального театра, предлагавшего начинающему артисту все сразу: оперы Бетховена и Моцарта, комедию Шекспира, драму, оперетту и фарс. Ильинского несколько не смущала ни спонтанность поиска, ни его хаотичность, ни малость результата. Он писал, что искал и находил через них верное самочувствие, обретал вкус к нюансам, детальной разработке ролей-эпизодов. Роль Кельнера в «Наконец, одни» была сделана Ильинским на чистой интуиции и природной органике, вне опоры на какую-то школу.

Вернее, то была школа синтеза театральных исканий (от Комиссаржевского, Сахновского, Мейерхольда и МХТ), которую он проходил еще довольно долго, до 1938 г., пока не поступил на сцену Малого театра, и это знаменовало окончательное обретение собственной системы.

Григорий Ярон в это же время был не просто поднаторевший артист, но абсолютно осознавший свое предназначение мастер<sup>6</sup>. В 1911 г. он дебютировал в оперетте, познал жанр, самого себя в нем и ничего другого не искал. При этом он уже был режиссером, сочинителем и редактором текстов собственных ролей; помимо театральных жанров освоил эстраду, кино, организацию театрального дела на любых площадках – от самых неприятельных до Большого театра.

Одна из особенностей этого театрального времени в том, что музыкальный жанр еще не выделился в самостоятельную театральную отрасль и продолжал жить на одной сцене с академической оперой и драмой (в формах водевиля и «оперетки» как это исторически сложилось в Александр-



*Е. Потопчина*

ринском и Малом театрах). Артисты музыкального жанра приходили в драму, и наоборот. Яркие примеры: Николай Монахов, начинавший в оперетте; маститый артист Александринки Владимир Давыдов, вышедший в «Прекрасной Елене». Именитые оперные певцы выступали в оперетте: Леонид Собинов, Сергей Лемешев, Николай Печковский, Сергей Мигай. В репертуаре гастрольных коллективов соседствовали «Аида» и «Жрица огня», «Пиковая дама» и «Голубая мазурка». Артисты балета Мариинского театра Елена Люком, Борис Шавров после спектакля приходили в оперетту выступить в дивертисменте<sup>7</sup>. Балетмейстеры академического балета ставили танцы в оперетте. Одну из женских вариаций «Пахиты» Л. Минкуса называли за кулисами Мариинского театра «Иду к “Максиму” я» – по сходству первой музыкальной фразы с куплетами Данилы из легаровской «Веселой вдовы». Дирижеры Артур Никиш, Гуго Варлих, Николай Голованов, Арий Пазовский, Василий Небольсин



*И. Ильинский*

дирижировали опереттой. Московский Музыкальный театр под руководством Вл.И. Немировича-Данченко начинался опереттой «Дочь мадам Анго» Ш. Лекока со звездами жанра польскими артистами К. Невяровской и В. Щавинским; в дальнейшем там поставили «Перикола» Оффенбаха. В этом же ряду постановка Александром Таировым «Жирофле-Жирофля» Лекока в Камерном театре.

Запросы аудитории, видимо, склонялись к более свободному художественному обмену, а оперетта была тесно связана с бенефисным мышлением. Ей нужно было пройти немалый путь от синкретизма к самодостаточности. Смешение жанров под одной крышей продержалось примерно до конца 1920-х гг. Выдающуюся роль в этом сыграл Ленинградский Малый оперный театр, издавна игравший оперетту большим симфоническим оркестровым составом, выявляя ее истинный масштаб. Был сезон, когда в его афише одновременно давались три оперетты Легара: «Танец стрекоз», «Там, где жаворонок поет» и «Желтая кофта» (последняя под управлением Самуила Самосуда прошла 462 раза). Ильинский вспоминает, что, по мысли его наставника Комиссаржевского, руководимый им (с конца ноября 1918 г.) Театр-студия ХПСРО должен был быть синтетическим театром, чтобы в нем шли опера, драма, балет. Синтетического актера искали для своих спектаклей Мейерхольд и Таиров, один, имея в виду многообразно развитую технику; другой через пантомиму как универсальный инструмент художественного высказывания.

Вот, собственно, активный фон, на котором начинает Ильинский и продолжает Ярон. Оперетта, их сблизившая, оказалась в тот период куда более синтетичным жанром, чем многие иные. Другой вопрос, что воплощала себя часто на материале низкопробном и несовременном (особая тема, мы ее сейчас не затронем). Но в основе своей оперетта следовала именно идеям синтеза,

свободно переходя от слова к пению, от пения к танцу и возвращаясь обратно к слову. Фраза Ильинского о соблазнении его опереттой должна быть понята именно в этом контексте.

Впервые оперетту как жанр он увидел в подвале «Летучей мыши», там шли «Песенка Фортунио» и «Свадьба при фонарях» Оффенбаха. Затем попробовал лично одну из жанровых красок, появившись в группе танцующих старичков в «Лисистрате» в бывш. Опере Зимина. Потом первое знакомство с опереточной антрепризой в Никитском театре, где увиденное произвело на Ильинского впечатление «профанации театрального искусства»: декорации из подбора, Ярон фонтанировал отсебятинами... Ильинский опрометью бежал оттуда. Но во второй раз, там же на «Маскотте» Э. Одрана с ним что-то произошло: «Я почувствовал прелесть старинной оперетты, и тот же Ярон явился для меня уже интересным актером, эксцентричным, неожиданным»<sup>8</sup>. До глубины души поразила публика – она неистово аплодировала, требовала бисов, откликалась на реплики, жила одним чувством со сценой. Игравший в эстетских спектаклях и разного рода стилизациях Ильинский не получал никакого отклика зала и, глядя на Ярона, понял, что значит быть кумиром зрителей. Понял, что яроновские отсебятины нагружены актуальным смыслом и буквально взрывают зал. То было открытие актера и самого типа театра, уроки оперетты стали уроками профессионализма: «Я захотел пройти через это горнило»<sup>9</sup>.

Для роли Кельнера в «Наконец, одни» он придумал себе костюм и особый грим, чем насмешил Ярона.

«– Зачем все это? – говорил он. – Надо надеть подходящий фрак и играть без всякого грима, ведь рядом с вами будут актеры почти без грима. Ни я, ни Днепров, ни Потопчина почти не гримируемся. Вы рядом с нами будете выглядеть неестественно»<sup>10</sup>.

Этот случай Ильинский свяжет с важнейшим уроком на будущее. Он приходит

к пониманию, что характерность как помогает актеру, так и связывает набором однотипных лексических приемов. Роль замкнута в заданном коридоре внешних возможностей и оттого более статична. В этом смысле впечатлявшими примерами были два кумира его молодости – В.Н. Давыдов и М.А. Чехов. Применяя грим, различные внешние приспособления, они не ставили специальной цели быть «неузнаваемыми», но наоборот – всегда были «узнаваемыми» Давыдовым и Чеховым, и при этом каждый раз новыми.

Встречи с Яроном в оперетте продолжались и породили новые актерские ощущения. В «Корневильских колоколах» в паре с Яроном он играл роль Старшины, дважды бисировал номер с Серполеттой (Е.В. Зброжек-Пашковской) и испытал личный успех. Затем подготовил «сверхтанцевальную» (по определению Ярона) роль Вунчи в популярнейшей «Гейше» С. Джонса также в очередь с Яроном, и попросил самого Маяковского написать ему злободневные куплеты, и тот, любивший оперетту и цирк, написал. Но роль не была сыграна, слова затерялись, закрытие театра оставило чувство досады. Потопчина в том же 1920-м покинула Россию.

Удивительным зигзагом судьбы стала для обоих «Мистерия-буфф» Маяковского, которую начал репетировать Мейерхольд в Театре РСФСР 1-м (вторая ред., 1921). На роль Меньшевика (Соглашателя) пригласили Ярона, режиссер и автор предвидели успех артиста, которого любили, как и вся Москва, за «гротесковую яркость, граничащую иной раз с эксцентризмом, за его мастерство чеканки движения, танца, за буффонность»<sup>11</sup>. Но Ярон уехал в Петроград играть оперетту, да и не очень верил в успех постановки. И Меньшевика отдали Ильинскому, репетировавшему столь же удачно роль Немца. Он стал играть две роли, моментально, за двадцать секунд с помощью трех костюмеров переодеваясь за кулисами после своего эпизода – с Немца на

Меньшевика. Спасенный спектакль, как известно ставший страницей истории театра, укрепил имя Ильинского в актерском мире.

Когда закрылся, просуществовав только один сезон, Театр РСФСР 1-й, Ильинский оказался в следующем опереточном коллективе – «Славянский базар», где опять встретился с Яроном. Сыграл Ферри в «Сильве» (Бони был Леонид Утесов); начал репетировать роль комика в популярнейшем названии тех лет «Жрице огня» В. Валентинова, но не сыграл, перешел в Московский драматический театр к В.Г. Сахновскому. Там, в водевиле Шаховского «Полубарские затеи» Ильинский играл богатого помещика Транжирина вполне по-опереточному, как чистый, стопроцентный комик-буфф со всеми техническими ухищрениями амплуа.

На этом роман Ильинского с опереттой заканчивается, начинается роман в жизни – артист соединяет на какое-то время свою судьбу с актрисой, работавшей с ним в «Славянском базаре». Работ в оперетте, как и встреч с Яроном, больше нет. Впереди у Ильинского захватывающая артистическая судьба – кино, сделавшее его популярным еще до наступления эры звука на экране (а позже телевидение); непростые, неоднократно прерываемые и возобновляемые отношения с Мейерхольдом и, наконец, главное дело жизни – почти полувековое служение в Малом театре (1938–1987).

Может быть, только Маяковский до своей смерти в апреле 1930 г. время от времени сближал их через свое поэтическое творчество. Оба артиста были не просто с ним знакомы, но периодически испытывали его притяжение и влияние, как бы пропуская сатиру и смех сквозь призму текстов Маяковского и его особого жизненного артистизма. Внешним обликом Маяковского (монументальный шаг, значительность появления на публике) Ильинский наделил в «Клопе» (1929) своего Присыпкина – мелкого и ничтожного по внутренней сути.

А Ярона Маяковский называл «Яронище», угадывая за маленькой фигуркой

комика его недюжинный талант. Текст Маяковского из «Мистерии-буфф»: «... что бриллианты теперь, если у человека камни в печени, то и чувствуешь себя обеспеченней» – был позже переделан Яроном и вставлен в его постановку «Сильвы». Там есть повторяющееся предостережение Юлианы князю Леопольду Воляпюку: «Лео, не волнуйся, побереги свою печень...». И когда в очередной раз, уже в третьем акте, она это произносила, Лео–Ярон отвечал ей: «К черту печень, я уже обеспечен». То была одна из яроновских «отсебятин», а точнее – привнесенных искр комизма, без которых трудно было представить артиста.

Мы вспомнили о кратком периоде их совместного творчества в оперетте единственно из желания зафиксировать то, чего они достигли, будучи рядом, в одном социокультурном контексте, поочередно играя одни роли, почти обмениваясь ими – но при этом обладая самодостаточным художественным обликом. И что ими закрепилось в области комического? Из воспоминаний обоих (почти одновременно

выпущенных) вычленяется личная методология комического, во многом схожая. Во-первых, понятие о комическом как врожденном феномене, развитом в дальнейшей практике. То есть юмор проистекает из жизненной конкретики, наблюдений; привнесение на сцену чьей-то речевой и внешней характерности; требование комическое играть серьезно; найти в себе общее с образом; поиск единственно возможного решения в данной ситуации и т. д. Эти положения кажутся сегодня вполне общими, так поступают сегодня многие. Правда, это вовсе не рождает еще одного Ильинского и еще одного Ярона. Напротив, смех стал остро дефицитным материалом – нас уже несколько десятилетий не могут насмешить ни в современной драме, ни в оперетте. Смех будто вымывается из театрального обихода, оставаясь «профильным активом» нескольких популярных телевизионных программ<sup>12</sup>. Этот факт давно настораживает и остается понять – ушло ли с этими комиками искусство комического, или оно обладает вневременными свойствами и способно востребоваться по их методам?

Обратим в связи с этим внимание на повторяющийся у обоих мотив – юмор как феномен современности. Большинство «отсебятин» Ярона произрастали из актуальной общественно-политической ситуации и пронизывали почти все его роли. Ильинский поначалу ужаснулся этим вкраплениям, но позже их оправдал. Перед ним был показательный пример из немого кино: фильмы с Верой Холодной и Осипом Руничем, их манера игры с диким вращением и закатыванием глаз. Это вызывало потрясение, но через десятилетие выглядело анахронизмом, и та же публика дружно смеялась.

Иными словами, речь идет об эволюции актерского мастерства и приемов комического – и в этом пункте абсолютное согласие обоих артистов. И Ярон, и Ильинский определяют эту эволюцию как движение к лаконизму. Отбор → поиск единственного решения → мужество отказаться от лишнего.



И. Ильинский – Расплюев.  
«Свадьба Кречинского». ГосТИМ. 1933



*И. Ильинский – Крутицкий.  
«На всякого мудреца довольно простоты».  
Фильм-спектакль Малого театра. 1952*

Эта модель создания ранних ролей Ильинского закрепляется в позднейшей практике. Таковы все его комические (или трагикомические) роли: Брюно («Великодушный рогоносец»), Аркашка («Лес» – в Театре им. Мейерхольда и в Малом театре), Присыпкин («Клоп»), Расплюев («Смерть Тарелкина» и «Свадьба Кречинского»), Хлестаков и Городничий («Ревизор»), Мурзавецкий («Волки и овцы»), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), Загорецкий и Фамусов («Горе от ума»), др. Собираение по крупницам роли, отрицание голый характерности, поиск соотношения внутреннего и внешнего. По ощущениям видевших «Волки и овцы» в Малом театре – от его Мурзавецкого буквально несло в зал перегаром. Прибегая с молодости к реалистическому портрету как основе смешного (или сатирического) характера, артист продолжал идти тем же путем в Малом театре.

Ярон пошел в оперетте несколько другим путем. Также через лаконизм, через отбор и нахождение некой суммирующей, типизирующей детали он стал преимуще-

ственно комическим резонером. Артист различал в комическом амплуа несколько направлений: комик-фат, комик-буфф, комик-простак, характерный комик, толстый комик, тонкий комик. Официант Пеликан («Принцесса цирка»), князь Воляпук («Сильва»), бандит Попандопуло («Свадьба в Малиновке»), дядюшка Франсуа («Фиалка Монмартра»), князь Популеску («Марица») – чисто функционально это роли наблюдателей, они, скорее, сбоку от магистрального хода пьесы, в строгом смысле – его краски. Но изъять их из сюжета, значит лишить важнейших черт спектакль. Яроновские чудики как бы обозревают мир вокруг себя и смешно комментируют увиденное, дают ему определения и характеристики. При этом яроновский лаконизм также не в нагромождении сложных конструкций и приспособлений – а в одной ударной фразе, с которой он войдет в сюжет или выйдет из него; он в удачно найденном жесте и танце. То есть, в чем-то, что запомнится и закрепится как типологическая модель. Польку князя Базиловича в «Графе Люксембурге» («Был я в салонах львом»), впервые исполненную в 1915 г. в «Молодом театре», он сохранял без изменений более 45 лет, пока играл роль!

Минимизация, идущая от малого ролевого материала, когда надо успеть все сделать и уйти под аплодисменты, – часть школы. Жанр оперетты демонстрировал завидное чувство самосохранения, выживая в любых неблагоприятных обстоятельствах. В книге «О любимом жанре» Ярон рассказывает, как, будучи молодым актером, вводился на роль Лорана в «Маскотту». Ему попался экземпляр текста, принадлежащего известному русскому актеру и режиссеру оперетты Александру Эдуардовичу Блюменталь-Тамарину (1858–1911). Листы были испещрены комментариями и вставками. Любой актер мог расшифровать записи и ими пользоваться, – так транслировались из поколения в поколение вокальные и драматические приемы игры, комические



*Г. Ярон –  
Попандопуло.  
«Свадьба  
в Малиновке».  
Московский театр  
оперетты. 1937*

*Г. Ярон – Лоран.  
«Маскотта».  
Эксперименталь-  
ный театр. 1924*

приспособления, гримы и костюмы, манипуляции с реквизитом, декорации и пр. Через детали закреплялся стиль и создавалась большая форма спектакля, и ее не так легко расшатать позднейшим вмешательством. Искусство оперетты старше искусства режиссуры – этого никак не могут понять сегодняшние режиссеры, безуспешно стремящиеся ее реформировать через активные постмодернистские ухищрения, стилизации в различном духе. Это все равно, что реформировать античный театр или театр Но. Оперетта выстроила свою систему – никак не формализуя ее и не документируя! – раньше систем Станиславского, Мейерхольда, Таирова. Возможно, только по старшинству она уступает Школе Малого театра. И Ярон, как уже говорилось, никогда из этой системы не выходил – в ней родился и остался. В отличие от Ильинского, искавшего себя в течение двух десятилетий на десятке сцен, прежде чем вступить на сцену Малого театра.

Мы видим по опыту двух мастеров и их коллег из других театров оперетты и драмы, что работа комика над образом во многом состояла в нахождении специфических деталей, эмоционально взрывающих зал. Так поступали Николай Янет в Ленинграде; Сергей Дыбчо, Александр Матковский и Анатолий Маренич в Свердловске; Мартын Лусинян и Борис Варнавский в Краснодаре; Борис Бенский в Ростове-на-Дону; Аркадий Воронцов в Новосибирске, др. Оперетта, не располагая текстами Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова и не получая годами вообще никакой достойной современной драматургии, надстраивает над имеющимися в ее распоряжении текстами – свои собственные. Ярон, рано пришедший в режиссуру, привел в порядок, как он его понимал, старые, игранные сотни раз либретто «Принцессы цирка», «Сильвы», «Баядеры», «Марицы», «Фиалки Монмартра», «Сорочинской ярмарки», «Свадьбы в Малиновке», «Графа Люксембурга», др.<sup>13</sup>.

Далее все зависело от талантливости тех, кто повторял.

Виртуозно вышивал по яроновской канве Мартын Лусинян (1896–1983). Люди, хорошо знакомые с яроновскими трактовками, поражались тому, как роль прирастала к нему, когда «между лицом и образом нельзя продеть иголку». Он так же в «Принцессе цирка» гонял курицу, которая «только что бегала»; в «Легучей мыши» 20 минут «раскачивал тюрьму», и зрители забывали о главных персонажах; так же в «Свадьбе в Малиновке» просил Назара сыграть на гармошке, «чтобы душа развернулась, а потом обратно завернулась», слушал, а потом говорил, «что я в тебя такой влюбленный». И сколько в этой кальке было своего – лусиняновского. И как он, бывало, нервничал в конкурентной ситуации, когда в его эпизодах появлялась блистательная характерная актриса Зинаида Кулакова. Он говорил ей раздраженно – ты не нашей школы, чем смешил ее. У нее-то как раз (в отличие от выходца из провинциального циркового училища) была школа Малого театра, и она с первой фразы брала зал так, что рядом с ней действительно лучше было не расслабляться.

Эти и не названные примеры говорят, собственно, об одном: юмор – врожденный феномен, или есть или его нет. В этом смысле любой пишущий о нем оказывается в трудном положении, пытаясь выстроить логические закономерности. «Для того, чтобы нести со сцены или эстрады смех, – пишет Ильинский, – надо обладать чувством комического. Я глубоко убежден, что с ним рождаются, как с голосом или каким-либо другим дарованием»<sup>14</sup>. «Комик, – пишет Ярон, – не просто громкоговоритель смешных фраз. Комик – это артист, в исполнении которого даже простая фраза становится смешной, иногда даже помимо его желаний»<sup>15</sup>.

Значит ли это, что мы должны закрыть тему комического как непознаваемую и предоставить театральной истории разви-

ваться непредсказуемыми траекториями? У автора нет однозначного ответа на этот вопрос. Может быть, и не стоит особо теоретизировать – смех сам себя объясняет. Но и совсем не думать об опыте мастеров, таких как наши герои, тоже нельзя. После них – уже нельзя.

- 1 *Ильинский Игорь*. Сам о себе. 3-е изд., доп. М.: Искусство. 1984. С. 162.
- 2 Endlich allein. Regie- und Soufflierbuch. Musikverlag W. Karzag. 1914. Leipzig-Wien-New-York. S. 64.
- 3 *Ярон Г.* О любимом жанре. 2-е изд., испр. Москва: Искусство, 1963. С. 121.
- 4 *Ильинский Игорь*. С. 163.
- 5 Клерк в «Гимне рождения» по Диккенсу (Театр имени В.Ф. Комиссаржевской), Антонио в «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро» Бомарше, Ариэля в «Буре», пашу Селима в зингшпиле Моцарта «Похищение из сераля» (все – в Новом театре ХПСРО). В Опере Зимина он пребывал в толпе в «Фиделио» Бетховена; ходил в шутах и слугах просцениума в опере Отто Николаи «Виндзорские проказницы».
- 6 Его развитие определила музыкально-театральная семья и раннее вовлечение в профессию буквально на уровне технологии. Будучи учеником театральной школы им. А.С. Суворина в Петербурге, он начал играть в фарсах «на разовых», ездить с антрепризами, что особой школой не назовешь. Но опытом – безусловно. Суворинский и Литейный театры, «Молодой театр», «Летний Буфф», «Летучая мышь», Луна-парк, Фарс Смолякова, Палас и Пассаж, кабаре «Би-ба-бо», Троицкий театр Марджанова (все – в Петербурге), товарищества в Борисоглебске, Тамбове, Киеве, Одессе, Харькове.
- 7 См.: Кузмин Михаил. Бенефисы // Жизнь искусства. 1923. № 21. С 17–18; *его же*. «Танец-стрекоз» // Красная газета. Веч. вып. 1924. 6 дек. № 279. С. 4.
- 8 *Ильинский Игорь*. С. 162.
- 9 *Ильинский Игорь*. Там же.
- 10 *Ильинский Игорь*. С. 163.
- 11 *Ильинский Игорь*. С. 196.
- 12 Автор знает лишь один пример абсолютной, всевластной комедии: Мария Аронова в «Мадемуазель Нитуш», Театр им. Евг. Вахтангова (постановка 2004 г.) .
- 13 Он поставил свыше 20 спектаклей только в Московском театре оперетты; почти все названия по 2–3 раза в разные периоды.
- 14 *Ильинский Игорь*. С. 74.
- 15 *Ярон Г.* С. 15.