



Н. Морозова

РАССКАЗ
ОБ АКТЕРЕ
*** борис ильин ***

ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
МОСКВА 1968

Города и роли

Душные летние ночи в старом Саратове. Где-то в лабиринте улиц — ничем не примечательный дом. Там полвека назад жила шумная многодетная семья Ильиных. Отыскать их окна можно было и в поздний час, когда гаснут уличные фонари, — в полночь у Ильиных часто горел свет, слышался дуэт скрипки и рояля, потом молодые сильные голоса протяжно пели волжские песни.

Днем отец служил, мать хлопотала по дому, растила, выхаживала, «выводила в люди» детей — их у нее было девять. А по вечерам вся семья собиралась у рояля: Ильиные любили искусство.

Отец интересовался серьезной музыкой, мать пела русские старинные романсы. Сын Павел лепил и рисовал (сейчас он известный в Саратове скульптор), Константин, впоследствии ставший профессиональным музыкантом, играл на скрипке. А один из младших в семье, Борис, был инициатором театральной программы этих импровизирован-

ных концертов. Так с семейных вечеров все и началось...

Борис Ильин родился в 1901 году. Учился он в реальном училище, где и продолжил «актерский путь», начавшийся в детстве, в кругу семьи. В училище Ильин выступал в спектаклях любительского кружка, носившего лирическое название «Наш домик». Его увидела на сцене известная провинциальная актриса М. Велизарий и, угадав талант, предложила поступить в ее театральную студию. Ильин стал ходить на занятия драматической студии, но это продолжалось недолго. В те годы молодая Советская республика отражала натиск интервентов и белогвардейцев. Борис Ильин хотел активно участвовать в этой борьбе и в конце 1918 года он ушел добровольцем в Красную Армию.

Но порвав со студией, он не порывает с искусством. Ильин становится одним из организаторов Красноармейского театра и делает все, что имеет хоть малейшее отношение к сцене. Заведует клубом и, получив в свое распоряжение двух лошадей, перевозит актеров и нехитрый театральный скарб с места на место; «по совместительству» отвечает и за буфет. А когда неблагодарная хозяйственная работа была сделана, Ильин становился и режиссером и художником, и, конечно, актером.

В репертуаре Красноармейского театра были тогда злободневные пьесы-однодневки, и Ильин играл в них с увлечением, вкладывая в схематичные, плакатные роли много темперамента и души. Командующий армией, побывав как-то на спектакле, обратил внимание на способного красноармейца Ильина. В результате был издан приказ: «Откомандировать бойца Ильина в Высшую государственную мастерскую театрального искусства». И вот Ильин — студент ВГМТИ (так сокращенно называлась созданная в Саратове театральная школа). Его учителем становится А. М. Роом, ныне известный кинорежиссер.

Это были трудные годы разрухи. Студийцам приходилось вставать затемно и разгружать на то-

варном дворе мороженую картошку, муку и другие продукты. И только после этой отнюдь не легкой, но по молодости лет легко переносимой работы, юноши и девушки шли заниматься. А после занятий иной раз снова приходилось идти на товарный двор... Но все побеждали огромная тяга молодежи к творчеству, желание как-то откликнуться на события, которые произошли в стране.

Главный режиссер Свердловского драматического театра В. Битюцкий, учившийся в Саратове вместе с Б. Ильиным, вспоминает: «Суровая голодная зима 1921 года. Еще не сняты пушки с окрестностей города, не отменен военный час, а в городе бурлит напряженная жизнь. Диспуты о старом и новом театре. Студенческая молодежь приходит на них с плакатами «Смерть старому театру», а вечером заполняет зал того же театра и, затаив дыхание, слушает «Савву» и «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева, «Зори» Э. Верхарна и «Город в кольце» — одну из первых советских пьес. Публичные скандалы футуристов и имажинистов... Лекции Луначарского о религии и новой морали, которые прерываются нередко яростной перепалкой слушателей... Массовые демонстрации-карнавалы под лозунгом «Смерть мировому капитализму»¹.

В. Битюцкий не случайно говорит о «нарушении традиций» и «рождении новой жизни». Студия больше всего занималась отрицанием старого искусства и значительно меньше заботилась об основах актерской техники. Правда, студийцы демонстрировали свое умение фехтовать, жонглировать и даже делали акробатические трюки, но при этом о системе Станиславского знали мало. Занимались они вдумчиво и упорно, хотя, по словам В. Битюцкого, много сил тратили «в кипении бесцельном и пустом», в сомнениях и метаниях.

Через все это прошел Борис Ильин. Он заметно выделялся в толпе своих сверстников. Причи-

¹ «Вечерний Свердловск» от 27 мая 1961 года.

ной тому была не только рано проявившаяся одаренность. Его отличали необычайная целеустремленность, устойчивость интересов, ранняя зрелость. Ильин отдавал решительное предпочтение реалистической традиции, он работал упорно и требовательно.

В этом смысле очень характерен случай, рассказанный Битюцким: «Помню, как-то зимней ночью я уходил последним из мастерской. Торопился, так как близился комендантский час. Пробираюсь в темноте к выходу, слышу чей-то голос в зрительном зале. Приоткрываю дверь... На сцене, в тусклом свете «дежурки», расставив вместо партнеров стулья, репетирует Борис. Я тихо вошел в зал и сел в темноте. Знакомые слова, но чьи? Ага! Это роль Иошке в «Певце своей печали» Гордина, пьесе, довольно часто появлявшейся на сцене театра до революции и в первые ее годы. Зачем он с таким увлечением репетировал Иошке? Ни в какую школьную программу это не входило. Видимо, Борис заготавливал роль тайком и впрок, так как через год учение заканчивалось, его манил простор профессиональной сцены, а там роль Иошке могла ему пригодиться».

Природа щедро одарила Бориса Ильина. Представительная внешность, красивый голос, большое обаяние, словом, все, что требовалось для актера на амплуа героев-любовников. Но его влекло всегда к острохарактерным ролям. Ему нравилось изменять свой облик, находить характерные жесты, походку, голос.

Репертуар его в студийных спектаклях был разнообразен: Канио в «Паяцах», рабочий в одной из ранних пьес А. Луначарского, Валер в мольеровском «Тартюфе» и др. Особенно влекло его к себе все то, что было трудно, что не давалось сразу. Это сказалось в двух работах выпускного курса: в «Царской невесте» Мея и в сказке «Царевна Несмеяна».

«Разве было что похожее в кривобокой фигурке, прыгающей походке, козлиной бороде, дребез-

жащем голосе дьяка на отчаянного, своевольного, темпераментного красавца Григория? Актер преобразился и духовно и физически», — вспоминает В. Битюцкий.

В роли Григория из «Царской невесты» его увидел известный режиссер И. А. Ростовцев и тотчас же пригласил в труппу городского театра. Так началась профессиональная жизнь в искусстве.

Судьба столкнула Ильина с одаренным, требовательным к себе и другим художником. Человек большой культуры, Ростовцев был неутомимым пропагандистом пьес Горького. «Чтобы сыграть Горького, — говорил он, — надо правильно раскрыть его многоточия и понять, что они в себе заключают». Для режиссуры Ростовцева характерны динамика действия, броские мизансцены, яркие краски оформления (его спектакли сравнивали с картинами, написанными маслом). Работая с актерами, он добивался предельной выразительности и действительности слова.

Талант Ростовцева — постановщика и педагога — проявился еще в дореволюционные годы. После Октября он организовал Первый московский рабочий театр имени Н. Баумана, молодежные театральные студии и, наконец, Саратовский общедоступный театр (ныне Театр имени К. Маркса), куда и поступил начинающий актер Б. Ильин.

Свою творческую судьбу с этим театром связали мастера сцены И. Слонов, П. Муромцев, молодые одаренные актеры Б. Бабочкин, Р. Несмелов и др. Повседневная работа с ними, их творческая помощь благотворно сказались на первых сценических шагах Б. Ильина. Наибольшее впечатление оставило в его памяти совместное выступление с замечательным актером И. Слоновым в спектакле «Декабристы»: Слонов играл Николая I, Ильин — Рылеева. Запомнилась постановка пьесы Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины», — в ней участвовали все лучшие артисты саратовской сцены, и все же молодой актер в роли жокея Безано был замечен публикой и имел успех.

В Саратове произошло «боевое крещение» Ильина. Это был первый город его театральной «географии». Как и многие его товарищи по сцене, он не засиживался на одном месте.

Первые шестнадцать лет актерской деятельности — это шесть городов, шесть театров! Однако, по тем временам, когда актеры периферии меняли адреса чуть ли не каждый сезон, театральная биография Ильина казалась более чем спокойной и скорее говорила о склонности к постоянству. Тем более, что его переезды всегда объяснялись причинами глубоко творческими.

Если это был театр, где ему, актеру, нечему научиться, Ильин уезжал в конце сезона. Так, без сожаления, расстался он с Волгоградом и Куйбышевом. Зато в городах, где была слаженная труппа и талантливая режиссура, Ильин задерживался надолго. С теплым чувством он и сейчас вспоминает три города — Баку, Одессу, Харьков. Там он работал с такими режиссерами как Е. Любимов-Ланской, Н. Синельников, А. Крамов, А. Грипич, Н. Петров, С. Майоров. Партнерами его были М. Астангов, Л. Скопина, М. Жаров, Н. Соколов. Он проходил определенную школу, обогащаясь как художник, накапливая сценический и жизненный опыт. Но, разумеется, перемена мест, условия работы в провинции двадцатых годов, спешные вводы, наскоро приготовленные роли оставили отпечаток на неокрепшем еще даровании артиста. Словом, актерский путь Ильина в конце двадцатых — начале тридцатых годов был далеко не гладким.

В 1927 году молодые столичные актеры М. Астангов, Е. Адамайлис, А. Кречетов и опытные провинциальные мастера М. Юрьева, С. Петрова организовали новую труппу и поехали работать в Одессу. В те годы в Одессе вообще не было русского театра (последняя антреприза закрылась в 1925 году). Но важно не только само появление в Одессе хорошего профессионального коллектива, важны были те художественные принципы, которыми руководствовался новый театр. Прежде

труппы, работавшие в Одессе, стремились потворствовать вкусам мещанской публики, требовавшей душещипательной мелодрамы и развлечения. Даже культурному зрителю стало казаться, что город «не примет» ничего другого. Однако новый театр сразу «взял курс» на серьезное искусство.

Руководители коллектива А. Грипич и Я. Варшавский сразу же дали понять, что их интересуют отнюдь не нэпманы и не торгаши, заполнявшие театр во время представлений «Милого Жоржа» и «Черной пантеры». Отныне театр адресует свои спектакли рабочему зрителю, который хочет видеть на сцене настоящее искусство. Поэтому в репертуаре театра появились «Разлом», «Бронепоезд 14-69», «Огненный мост», «Рычи, Китай!», «Рельсы гудят», «Воздушный пирог», «Закат». Среди постановок Одесского театра были и слабые, и малоинтересные. Но основу все-таки составил советский репертуар, те пьесы, которые в Москве шли на сценах передовых театров — театров, рожденных Октябрем, — МГСПС, Революции и т. д.

Существенно было и то, что труппа оказалась единой в своих творческих устремлениях, и режиссер опирался на целый коллектив, а не на нескольких блестящих исполнителей. Это была попытка создать театр, а не просто буднично существовать от премьеры к премьере. Театр рождался со своей программой, рассчитанной на длительное время. Правда, на подготовку каждого спектакля режиссеру не хватало времени, но все же непременными были поиски художественной формы, театральных приемов.

Были, разумеется, и неудачи — в тех случаях, когда театр пробовал «решить» спектакль, не считаясь со своими возможностями. Но не в них дело. Главное — в том, что театр энергично, упорно искал, стремясь быть в русле передовых театральных постановок конца двадцатых годов.

Программа деятельности нового театра увлекла молодого актера Ильина. По собственной инициативе он пришел к руководителям коллектива и

предложил свои услуги. Как вспоминает А. Грипич, Ильин привлек его тогда прежде всего удивительно взыскательным (Грипич намеренно подчеркивает это слово) отношением к работе. Он охотно и радостно шел навстречу режиссерским пробам, не боялся новшеств, искал наиболее точных путей к роли. И еще одна черта характерна для молодого Ильина: он мог подолгу, с увлечением спорить и говорить о театре. К тому времени актер уже успел «усвоить» кое-что из штампов периферийной сцены. Только строгое отношение к себе и ежедневный творческий труд избавили Ильина от этих театральных «наслоений», и довольно скоро он перестал быть «чужим» на сцене рядом со своими товарищами-москвичами.

Еще со школьной скамьи Ильин тяготел к характерным ролям. Но у него была внешность героя-любовника, и режиссеры, лишенные воображения, «определяли» его на роли фатов, лирических вздыхателей и злобных неврастеников.

В Одесском театре режиссура с интересом относится к творческим стремлениям Ильина, пробует увести актера от этих стандартов. Репертуар складывается из произведений социально значительных, где действуют живые люди, а не персонажи, соответствующие определенному амплуа. Молодому актеру поручают такие не схожие между собой роли, как, например, Беня Крик и Пеклеванов.

В исполнении Ильина Беня Крик в «Закате» И. Бабеля несколько не был похож на романтизированного налетчика. Актера (как и постановщика «Заката» А. Грипича) больше всего привлекали подлинность, бытовая достоверность. Он выискивает прототипов своего «героя», слушает речь обитателей Молдаванки и добивается того, что одесситы признают его «своим». Характерность Бени Крика была передана точно. Однако актер избежал естественного в данном случае соблазна сосредоточить все свое внимание на колоритных внешних чертах. Он показал страшного в своем равнодушии к чело-

веческим чувствам хищника, циничного, холодного, как рукоятка того револьвера, который он постоянно сжимал в руке. Беня у Ильина был человеком по-своему талантливым и ярким. В то же время актер не скрывал своей ненависти к подобным типам, создавая в подлинном смысле слова образ отрицательный.

А на другой день, на той же сцене, в исполнении того же Ильина возникал совсем иной характер: собранный, скупой в проявлении чувств, настоящий интеллигент по манере держаться и говорить с людьми и одновременно боец и революционер, покоряющий силой своих убеждений. Таким сыграл Ильин Пеклеванова в народной драме Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». Сдержанность — вот чего добивался здесь в первую очередь от Ильина режиссер А. Грипич. И актер овладел этим необходимым для роли качеством; правда, ему самому казалось, что он засушил образ, «не доиграл». Но как конкретны, продуманны и точны были отдельные сцены в его исполнении! Например, уход Пеклеванова из дома.

С точки зрения шаблонного представления о положительном герое, этот уход надо было сыграть шумно, броско, что называется «во весь голос». Но режиссер вел актера к другому решению, и то, что нашел здесь Ильин, было психологически вернее и тоньше. Да, его Пеклеванов знает, что шпик, дежурящий у его дома, ждет от него именно такого — «громкого» — ухода. Поэтому он вскакивает на стол, ломает цветочные горшки, с грохотом выбивает раму, а затем неслышно прячется за дверь, которую открывают преследователи. Расчет верен: враги устремляются к окну, куда, по их мнению, он должен был скрыться. Выждав некоторое время, Пеклеванов тихо идет к двери, бросив единственный взгляд на любимую жену. Все это было выразительно, правдиво, психологически точно.

Дальнейшая работа Ильина в Одессе складывалась так, что сыгранные им роли как бы продол-

жали две линии, наметившиеся в «Закате» и «Бронепоезде». Стремление актера к развенчанию низменных сторон человеческой души проявилось в исполнении лавреневского фон Штубе («Разлом»), чрезвычайно благовоспитанного офицера, этаким «морской косточки», который, тем не менее, возбуждал неприязненное чувство своей затаенной, неискоренимой ненавистью к революции и народу.

Интересным было и исполнение роли Тарелкина в «Деле» А. Сухово-Кобылина. В этом сатирическом спектакле, обнажавшем бюрократическую машину царской России, Ильин снова стремился к характерности не столько внешней, сколько внутренней. Он дает возможность автору рецензии не просто описать и оценить сценический образ Тарелкина, но и разгадать его тайные помыслы, его «душевный склад»: «Осклизлый, плюгавый щеголь, он фантастичен в мечтах, страшен в мелкой низости, неудержимо злобен в неудаче. Этот Молчалин порой становится своеобразным нигилистом. У гадины появляются анархические мечты о разрушении окружающего его строя...».

К сожалению, из созданных в Одессе образов положительных героев ни один не был так интересен, как Пеклеванов. Причина тому — невысокое художественное качество пьес и ролей, которые пришлось играть Ильину. Промелькнули, не оставив следа в его творческой биографии, и инженер Митин («Инженер Мерц» Л. Никулина), и предфабкома («Инга» А. Глебова), и ученый Казанский («Союз честных людей» И. Рубинштейна), и заместитель председателя коммуны Майоров («Авангард» В. Катаева). Все эти фигуры были написаны авторами безлико, без живой наблюдательности и эмоциональной силы. Они различались лишь внешними приметами представителей различных профессий, но не было в них характерных черт наших современников, не было и широты интересов. А поскольку актер был молод и мастерства не хватало, ему приходилось в образах положительных героев — людей тридцатых годов — либо пря-

Тарелкин. «Дело»
А. Сухово-Кобы-
лина. Одесский
русский драмати-
ческий театр. 1927



таться за откровенно декламационный тон, либо углубляться в мелодраматизм событий.

В Одессе у Ильина были и принципиальные удачи, были и работы, прошедшие незаметно. Но в целом сезоны, проведенные здесь, были плодотворны для молодого актера. Он совершенствовал свое мастерство в ролях различного плана, показал умение передать стиль и жанр произведения, обнаружил вкус к ролям серьезным и нелегким.

Все это и послужило причиной того, что режиссер В. Тункель рекомендовал Ильина и его жену, способную актрису Н. Скальскую, в один из крупных периферийных театров тех лет — Бакинский рабочий театр (первоначальное название — Свободный сатир-агиттеатр). Этот театр был открыт в 1921 году. Он находился в крупном промышлен-

ном центре. А чтобы быть ближе к своему зрителю, коллектив ежедневно давал спектакли во Дворце культуры, куда приходили в основном рабочие. Театр поставил перед собой цель стать подлинным пропагандистом и агитатором передовых революционных идей. В своих репертуарных поисках он ориентировался на новые, только что появившиеся произведения молодой советской драматургии. Более того, некоторые пьесы были здесь поставлены раньше, чем в Москве и в Ленинграде. В Бакинском рабочем театре установилась самая тесная творческая дружба с Вс. Вишневским, с афиши не сходили фамилии Б. Ромашова, А. Файко, В. Киршона, И. Микитенко, Е. Яновского и др.

Здесь шли с большим успехом и «Оптимистическая трагедия» и «Страх», и «Человек с портфелем», и «Ярость», причем в ряде случаев бакинцы предлагали свое, оригинальное прочтение пьесы. Не случайно некоторые из перечисленных спектаклей шли по 150—200 раз (цифры, не столь уж частые на периферии).

Творческие поиски театра стали особенно активными с приходом двух молодых режиссеров из Театра мастерской Вс. Мейерхольда — В. Федорова и С. Майорова. В 1928 году Майоров стал руководителем театра. Для его постановок этого периода характерны напряженные ритмы, прямое общение актеров со зрительным залом, использование на сцене радио, активные массовые сцены, пристрастие к конструктивному оформлению (художник С. Ефименко). В его лучших режиссерских работах («Оптимистическая трагедия», «Отелло», «Маскарад») эти новые сценические приемы подчинялись общему идейному замыслу спектакля. Но были в творчестве режиссера и случаи, когда реалистическое раскрытие событий подменялось чисто внешними эффектами, а сложные, загромождившие сцену конструкции оттесняли актера на второй план (так было в спектаклях «Горе от ума» и «Гроза»).

Тем не менее, театр работал интересно и завоевал себе большую популярность. Руководству

Кудряш. «Гроза» А. Островского. Бакинский рабочий театр. 1933



удалось создать коллектив из многих ярких индивидуальностей. Некоторые из них украсили затем столичную сцену. В Баку работали тогда Ф. Раневская, М. Жаров, А. Сальникова, Г. Яниковский, Наум Соколов, Е. Агуров, Е. Андреев и др. Здесь ставили спектакли такие режиссеры, как Г. Георгиевский, В. Сахновский, В. Татищев.

Поэтому для Б. Ильина переезд в Баку в 1931 году был, безусловно, новой, более высокой ступенью творчества. Работа в этом большом и талантливом коллективе выдвигала перед ним и ряд сложностей. Первая из них — великолепные внешние данные актера, столь выигрышные для ролей лирико-романтического плана. А ведь именно они, эти роли, обычно создают популярность молодому актеру. Устоять тут бывает довольно трудно. И на какой-то период Ильин также поддался соблазну легкого, но не свойственного его ищущей, беспокойной натуре успеха.

Наиболее наглядно это обнаружилось в таких работах, как шиллеровский Фердинанд («Коварство и любовь») и Аркадий из «Платона Кречета» А. Корнейчука. В исполнении этих ролей была некоторая декламационность, нехватало конкретной обрисовки характера. Как отмечает С. Майоров, Ильин обладал отличным умением увидеть слабые стороны своей игры, способностью воспринять и реализовать все сделанные ему замечания, и это ценное качество очень помогло ему в будущем. Со временем внешне эффектное, но по сути своей холодное, безликое исполнение сменяется в творчестве актера работами серьезными.

Зрителям Бакинского театра запомнилась чрезвычайно яркая фигура шекспировского Яго в «Отелло» (1933, режиссер С. Майоров). По свидетельству газеты «Бакинский рабочий» от 1 сентября 1933 года, режиссер отступил от шаблона, заключающегося в концентрации внимания зрителя только на центральной фигуре Отелло (его играл Наум Соколов). В спектакле была сделана попытка раскрыть главную тему трагедии средствами подлинного ансамбля. Среди участников особенно выделялась темпераментная, умная и убедительная игра Ильина — Яго.

Актер вспоминал потом о своем Яго как о «хорошей, интересной работе». Он прекрасно понимал, что никогда не сможет передать всю сложность шекспировского характера, если сосредоточит внимание только на подлости и низости Яго. Ильина интересовал психологический портрет человека — врага Отелло, носящего маску его «верного помощника». Очень броской, сразу обращающей на себя внимание была привлекательная внешность этого Яго, рубахи-парня, любителя приволокнуться за женщинами, души общества. С Дездемоной он был галантен, с Эмилией — мил, насмешлив с Родриго и неизменно дружелюбен с Отелло. Гибкий, изворотливый ум служил ему оружием в опасной игре.

Надежным средством этого двадцативосьмилетнего поручика (а затем и лейтенанта) являлась и



Яго. «Отелло» В. Шекспира. Бакинский рабочий театр, 1933

его недюжинная энергия, умение быстро и четко действовать и находить выход из любой ситуации. А главное — он убеждал уверенностью в своей правоте, естественностью в обращении и способностью как-то просто и сразу покорить собеседника. Словом, Ильин не просто показывал «защитные приспособления» Яго, но и обманывал своей напускной душевностью, прикрыв ей, как броней, адский замысел этого завистника и интригана.

Все задуманное актером хорошо доходило до зрителя. «Коварный Яго представал обаятельным, мужественным воином. Открытое, суровое лицо, прямой и ясный взгляд, глубокая преданность своему генералу-мавру. Да, такому Яго мог довериться благородный Отелло. В эти умело сплетенные сети могло попасть его горячее сердце», — вспоми-

нает один из очевидцев бакинского спектакля¹. Но Яго не всегда бывал таким. Со сценами умелого притворства прекрасно контрастировали в спектакле монологи, обращенные непосредственно к зрителю, где он сбрасывал столь искусно носимую им маску, откровенно и цинично рассказывая о своих мыслях и чувствах. В такие моменты, указывает Б. Молчанов, «этот малый кристальной честности» (по выражению доверчивого Отелло), «раскрывал все смрадные глубины своей змеиной души». Неожиданным и вместе с тем убеждающим был у Ильина финал. Когда становилось ясным чудовищное преступление Яго и маска оказывалась окончательно сорванной с его лица, он сразу терял всю свою человеческую незаурядность, в которой прежде ему никак нельзя было отказать, становился жалким, ничтожным и лишь по инерции, из какого-то злого упрямства пытался доказать, что он «жив еще».

Ильин настолько овладел ролью, что смог пойти даже на смелый эксперимент: он встретился в одном спектакле с тремя исполнителями роли Отелло, выступавшими в разных актах трагедии,— У. Реджабом, В. Папазяном и Н. Соколовым. Не без удовольствия вспоминает С. Майоров, как создатель образа Яго «переиграл» в этом необычном спектакле всех своих партнеров.

Работа в «Отелло» имела принципиальное значение для Ильина. Если раньше о нем говорили как о приятном, обаятельном актере, то теперь его уже можно было считать художником, которому есть, что сказать людям.

А после этого — Арбенин в «Маскараде».

С. Майоров поставил «Маскарад» в 1934 году. Это была одна из первых постановок дермонтовской трагедии после знаменитого мейерхольдовского спектакля в 1917 году на Александринской сцене.

¹ Б. Молчанов. Выступление по радио (к 60-летию Б. Ильина).

Режиссерский замысел спектакля был сформулирован С. Майоровым так: «Не мистерия, а сатирическая реальная картина нравов и характеров, романтическая драма с острым социальным конфликтом и сатирой на титулованную аристократию... Донести до зрителя мятежную страстность лермонтовского обличения, заклеить, разоблачить образы бездушных людей, «приличием стянутые маски» — такова задача спектакля»¹. В оформлении художника С. Ефименко господствовала показная пышность и парадность. Великолепие Петербурга и — зеркала, зеркала, зеркала. Расположенные в больших порталных арках, они отражали движения героев, выражения их лиц в момент острых столкновений и глубоких переживаний. А канделябры и зажженные свечи двоились и троились в зеркальном отражении.

По мнению рецензентов, протестующая сила лермонтовского произведения наиболее ярко была выражена в образах баронессы (О. Петрова) и Арбенина, которого «с большим драматическим проникновением» играл Ильин. Трагедия обманутого доверия и столкновение с бездушным, порочным, фальшивым обществом, воплощенным в образе маскарада, были центральными в его исполнении.

Уже в первой сцене Арбенин резко выделялся среди азартных и нервно ставящих свои карты игроков. Его красивое лицо, изящные, плавные движения выражали спокойствие и какую-то умиротворенность. Он вел себя как человек, отошедший от жизненных бурь к тихой пристани.

А вот встреча с Ниной после маскарада. Старинные бронзовые канделябры освещают роскошно обставленную, но мрачную комнату. Арбенин только что вернулся с маскарада. Вместе с парадным фракком он как бы сбрасывает с себя всю пустоту и праздность этого светского сборища и невольно погружается в невеселые мысли. Входит

¹ С. Майоров. «Маскарад» М. Лермонтова. «Бакинский рабочий» от 4 декабря 1934 года.

Нина — снова радость, счастье, любовь в его глазах. Когда заходит речь о потерянном на маскараде браслете, Арбенин долго сопротивляется прокрадшемуся в душу подозрению. Он прежде всего хочет уберечь Нину от пагубного воздействия света. В голосе его то нежные, ласкающие интонации: «я счастлив... я с тобой», то вдруг ноты страха, отчаяния: «где твой браслет?». Его душа как бы мечется между светлой любовью к ней и ненавистью к миру лжи и обмана.

Поединок Арбенина и Звездича происходил на фоне громадного полированного карточного стола — молчаливого свидетеля безрассудства и многих трагедий. Уверенный в своей правоте, Арбенин резким и властным жестом бросает в лицо истерически взвинченному Звездичу карты. Задев канделябры, карты падают на пол, вызывая маленький пожар. Режиссер этим приемом хотел подчеркнуть накал внутренних страстей. И образ пламени как нельзя точнее соответствовал тому, что творилось в душе Арбенина — Ильина.

А в сцене бала — снова контраст: тихий сосредоточенный, непроницаемый Арбенин!

Нина поет грустный романс, словно предчувствуя недоброе. Молча, в несколько напряженной позе стоит Арбенин у рояля, смотрит на нее, и в этом взгляде — горечь сожаления от того, что им суждено расстаться... После смерти Нины, во время прощания, его поникшая фигура как бы выражает одно: «Не может быть!». Свои слова Неизвестному: «Я говорю тебе, что ты жесток» — он произносил слабеющим от горя голосом, но в них снова, хотя теперь уже в последний раз, ощущалось огромное желание покарать «век блестящий, но ничтожный».

Актер с глубоким волнением, прекрасно владея лермонтовским стихом, донес центральную тему трагедии и раскрыл существо характера Арбенина, бросившего страстный вызов «маскараду» светского общества.

Участие в пьесах Шекспира и Лермонтова было великолепной профессиональной школой для моло-

ного актера. Он не только черпал из богатого творческого наследия этих великих мастеров, но и отдавая им собственную фантазию, помыслы, эмоции.

Важно и то, что у Ильина было творческое взаимопонимание с режиссером, ратовавшим за острую и выразительную форму в постановках «Отелло» и «Маскарад».

Обычно молодые актеры с увлечением относятся к подобным экспериментам. И все же многие из них на практике не проявляют должной инициативы и оказываются лишь послушной марионеткой в руках постановщика. Ильин же сразу очень органично, по-настоящему творчески воспринял новшества режиссера и художника. Но когда те или иные приемы казались ему ненужными, уводящими от существа роли, он, как теперь вспоминает, хитрил: внешне подчинялся постановщику, а в действительности делал по-своему.

Однако никаких существенных расхождений с создателями спектакля у него не было. Об этом свидетельствует режиссер С. Майоров, утверждая, что Ильин удивительно легко и свободно осваивал сложные детали оформления и замысловатые мизансцены. Так, например, в «Отелло» главной игровой площадкой была лестница, она возникала все в новых и новых ракурсах. Ильин чувствовал себя на этой лестнице удивительно уверенно. И не только потому, что был физически хорошо тренированным актером: он нашел органику поведения шекспировского героя именно в тех условиях, какие предоставлял ему постановщик. Вполне оправданной была для него также финальная мизансцена «Маскарада». Арбенин садился на пол, развязывал галстук и закидывал его, как черный шарф, вокруг шеи. Казалось бы, довольно нелепое с точки зрения нормальной логики поведение. Однако Ильин делал его убедительным, передавая именно через эти действия безумие Арбенина.

Тем не менее, если мизансцена казалась актеру нарочитой, формальной, бьющей лишь на внешний эффект, он от нее отказывался. Наглядное то-

му свидетельство — один из спектаклей «Отелло», который он играл с В. Папазяном. Этот знаменитый исполнитель шекспировской трагедии стремился прежде всего показать бурный темперамент Отелло. Поэтому в финале он, как разъяренный зверь, бросался на Яго, намереваясь растерзать его. Не приняв грубого натурализма этой мизансцены, Ильин пошел на то, что спокойно отстранил партнера, который от неожиданности чуть не упал. Этот случай привел тогда даже к конфликту с В. Папазяном. Но принципиальность, с которой совсем еще молодой актер отстаивал свое понимание реализма на сцене, вызывала к нему уважение товарищей.

С 1935 года Ильин — актер Харьковского театра русской драмы.

Харьков издавна считался первым театральным городом провинции и славился своей высокой сценической культурой. А во время актерской юности Ильина молодежь стремилась попасть в этот театр еще и из-за Н. Н. Синельникова, выдающегося режиссера, актера и педагога, работавшего в Харькове. Все творчество Синельникова, крупного деятеля периферийной сцены, было пронизано любовью к актеру, которого он считал «главным стержнем» спектакля; он славился умением угадать талант, направить его по верному пути. От актера Синельников требовал не просто мастерства и исполнения режиссерской воли, но прежде всего настоящей творческой окрыленности, вдохновенной фантазии, которую он считал необходимым и очень важным элементом театра.

К сожалению, в тот период, когда Ильин переехал в Харьков, Синельников, отметивший уже сорокалетие своей сценической деятельности, работал не в полную силу. Правда, к своему юбилею, праздновавшемуся в 1934 году, он заново поставил грибоедовскую комедию «Горе от ума». Спектакль этот был репертуарным, и Ильину, едва переступившему порог театра, сразу же предложили войти в готовый спектакль через год после его осу-

ищения. Ильина это взволновало и обрадовало, он готовил своего Чацкого сосредоточенно, всерьез, но осуществить полностью задуманное все же не удалось. Мешала скованность, вполне естественная в условиях, когда актер оказывается в новом для себя коллективе. И, кроме того, Ильин где-то пошел по инерции, используя опыт прежних ролей подобного плана. Тема Чацкого в спектакле стала скорее лирической, нежели драматической. Однако Ильин играл с большой искренностью, и его исполнение было горячо принято зрителями.

Более оригинальной была другая его работа, созданная на харьковской сцене под руководством режиссера Н. Петрова, который стал к тому времени художественным руководителем театра русской драмы. Это была роль из современного репертуара, по которому актер так тосковал в Баку. В постановке афиногеновского «Далекого» (1935) он сыграл телеграфиста Геннадия. Ильин играл



Н. Синельников, режиссер Харьковского русского драматического театра — один из учителей Б. Ильина

этого молодого, немного нескладного парня очень задумчиво, не скрывая большой симпатии к его трогательной влюбленности и несомненной человеческой одаренности.

На рубеже двадцатых и тридцатых годов современная советская драматургия завоевывает сцену. Многие актеры столичных и периферийных театров в те годы «нашли себя» в ролях героев-современников — борцов за революцию, строителей нового общества. Это было их «второе рождение», определившее сразу же актерские пути и судьбы.

Судьба Ильина сложилась не столь счастливо. В его раннем творчестве давало себя знать противоречие между сценическими данными актера, словно рожденного быть героем-любовником, и его стремлением к острохарактерным, разноплановым образам. И получалось, что в ролях, как бы предназначенных для него, Ильин был неинтересен. Появлялась некая театральная абстрактность, красившаяся, смягченная, правда, искренностью и природным актерским темпераментом. Но стоило ему столкнуться с интересным, самобытным характером, дающим простор творческой фантазии, как он играл ярко и даже талантливо. Именно в этих образах он впервые почувствовал вкус к выразительной сценической форме, которая потом станет неотъемлемой частью многих крупных его работ.

Свердловск. Первые сезоны

В 1936 году Ильин вступил в труппу Свердловского драматического театра. Сначала казалось, будто это обычный переход из одного театра в другой, и разница лишь в том, что прежде Ильин работал в южных городах, а теперь ехал на далекий Урал, который представлялся ему краем суровым и неприветливым. Он был почти уверен, что долго здесь не задержится, тем более, что при первом знакомстве город не произвел на него чарующего впечатления. И небо в тот день было серым, неласковым, что, казалось, не предвещало ничего хорошего. И труппа встретила его неприветливо.

Сперва все складывалось нормально: заранее прислали первую роль — Мотылькова в «Славе» В. Гусева. Но случайно взглянув на афишу в первые дни работы в Свердловске, Ильин с удивлением узнал, что через три дня... он должен выступить в роли Платона Кречета. Режиссер А. Кричко, поставивший этот спектакль, уже не работал в теат-

ре, и на репетиции актеры, путаясь, вспоминали и объясняли Ильину мизансцены. Чтобы не сорвать спектакль, Ильин взял пьесу домой, выучил роль за две ночи и на следующей репетиции мог уже и сам показывать другим, как себя вести в той или иной сцене. Спектакль прошел более или менее благополучно, но не принес актеру радости.

В другой раз ему вовремя не был подан «транспорт» (он жил в то время далеко от центра, и в театр его привозил извозчик), и едва не был сорван спектакль. Эти театральные неполадки заставляли нервничать, отвлекали от настоящего дела. Огорчало и то обстоятельство, что театр не был особенно популярен в городе, зрители, и особенно интеллигенция, посещали его плохо.

Постепенно жизнь театра стала оживляться. В те годы Свердловск становился большим промышленным и культурным центром, подлинным сердцем нового Урала. В. Маяковский написал взволнованные стихи об этом городе:

Из снегового,
 слепающего лоска,
из перепутанных
 сучьев
 и хвои —
встает
 внезапно
 домами Свердловска
новый город:
 работник и воин.
.....
У этого
 города
 нету традиций —
бульвара,
 дворца,
 фонтана и неги.
У нас
 на глазах
 городище родится
из воли
 Урала,
 труда
 и энергии!



Б. Ильин. 1938

С развитием промышленности стала расти и культура. Театру предстояло заняться духовным воспитанием нового зрителя. Но сделать это он мог лишь при решительной перестройке своей организационной структуры. Период 1935—1940 годов явился для Свердловского театра, как и для других коллективов страны, периодом стационарирования труппы, освобождения ее от случайных и мало квалифицированных актеров, создания ансамбля с едиными идейными и художественными принципами. И вспоминая теперь о том, что «задержало» его в Свердловске на тридцать с лишним лет, Ильин в первую очередь говорит об этом обновлении театра, сделавшем действительно прочной судьбу каждого актера, обретающего свой постоянный творческий дом. В дальнейшем определились и другие причины, из-за которых Ильин навсегда связал свою жизнь именно с этим коллективом.

В середине тридцатых годов общественность города стала особенно внимательно следить за работой театра и потребовала от него спектаклей, поднимающих важные жизненные вопросы. Чтобы достойно ответить на эти требования, театру надо было взять самый интенсивный рабочий ритм, который, как часто бывает в подобных случаях, по настоящему сплотил труппу. Но хороший коллектив — это не только содружество людей, объединенных сходными интересами, это и собрание ярких, не похожих одна на другую индивидуальностей. Так было и в Свердловском театре.

Здесь одерживали тогда свои первые сценические победы актеры, ставшие затем ведущими мастерами театра. Свердловского зрителя глубоко волновало психологическое, полное эмоциональной силы искусство М. Токаревой. В иной, несколько мелодраматической, но неизменно искренней манере исполняла свои лучшие роли Е. Амман-Дальская. Немало здорового, хотя и трубоватого комизма вносила в созданные ею образы Н. Петипа. Интересным актером, владевшим острой сценической формой, проявил себя К. Максимов, он был глу-

было достоверным, эмоциональным в самых разнообразных ролях.

Это были талантливые люди, работавшие бок о бок с Ильиным. Художественное руководство театра осуществлял с 1938 года И. Ефремов — изобретательный постановщик, вдумчивый педагог, тонко чувствующий актера, борец за утверждение реалистического направления в театре. В сущности, именно этот мастер, всегда стремившийся вскрыть самую суть произведения, сплотить вокруг себя наиболее способных актеров, определил творческую линию, которой коллектив остался верен в лучших своих постановках и по сей день.

Этот период характеризуется в творчестве Ильина решительным поворотом к современному репертуару. За сравнительно короткий срок он сыграл более десятка ролей в пьесах советских драматургов. Правда, из них только три работы несли в себе новые черты, давали ощутимые результаты в его поисках типического современного характера.

В 1940 году на афише Свердловского театра появилась пьеса «Большевик» Д. Дэля. Ильину предстояло выступить в роли Свердлова, выступить в городе, где жил и работал Я. М. Свердлов, в 1905 году возглавивший революционную организацию, где еще можно было встретить его соратников по подполью, в городе, переименованном в 1924 году из Екатеринбурга в Свердловск.

Ответственность актера усугублялась еще и тем, что пьеса, показывающая различные моменты жизни Свердлова в ряде ярких и эмоционально насыщенных сцен, в значительной мере была иллюстративной, рыхлой по композиции. Чтобы преодолеть ее несовершенства и спаять разрозненные эпизоды, Ильин стремился как можно точнее определить «зерно» и «сквозную линию» роли. И то и другое он нашел в характеристике, данной В. И. Лениным Свердлову: «Если мы бросим взгляд на жизненный путь этого вождя пролетарской революции, то увидим сразу, что его замечательный организаторский талант выработался в ходе долгой борьбы, что этот

вождь пролетарской революции каждое из своих замечательных свойств крупного революционера выковал сам, пережив и испытав различные эпохи в наиболее тяжелых условиях деятельности революционера»¹.

Исходя из этой характеристики, Ильин поставил себе целью показать процесс формирования личности Свердлова. Он пытался проследить, как сын екатеринбургского ремесленника приходит в революцию, становится руководителем большевистского подполья и, наконец, первым председателем ВЦИК.

Актер, следуя правде жизни, не хотел сразу раскрывать в своем герое его исключительный талант революционера и бойца. Вот каким предстал он в первой сцене — в мастерской: «Чуть сутуловатый молодой человек, одетый в строгую черную рубашку и дешевые темные брюки, приветливо протягивает руку гостю. Едва заметно пробивается на щеках Якова Свердлова будущая борода, иссиня-черная, как и буйная грива волос. В походке и жестах, в движениях его, несколько скупых и деловитых, виден человек, который, несмотря на юные годы, уже привык очень много работать. В пристальном, но мягком взгляде чуть утомленных глаз разгадывается большой любитель книг».

Автору рецензии, по-видимому, нравится замысел Ильина — постепенно, не вдруг высвечивать в характере самое главное. Он это подчеркивает и заключительной фразой своего описания: «Пока это все, что нам раскрывает актер»².

В последующих сценах Ильин добавлял все новые и новые краски. Особенно покорял Свердлов — Ильин в сцене с Горьким и в финале первого акта.

¹ В. И. Ленин. Речь памяти Я. М. Свердлова на экстренном заседании ВЦИК 18 марта 1919 года. Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 75.

² Ю. Чап. Ильин в роли Свердлова. «Уральский рабочий» от 8 июня 1940 года.



Яков Свердлов. «Большевик» Д. Дэля. Свердловский дра-
матический театр. 1939

Неожиданное появление «буревестника» революции производит совершенно исключительное впечатление на молодого революционера.

Он говорит с Горьким увлеченно и горячо, именно ему высказывая самые затаенные мысли. В этих страстных речах уже ощутим внутренний огонь, бушующий в душе юноши, всем существом своим устремленного к революционной борьбе. А в том, как застенчиво и вместе с тем пылко целует Яков своего учителя, светятся нежность и теплота. В то же время он по-юношески угловат и задирист, в нем много еще мальчишеского порыва.

Власти решают арестовать Свердлова. Жандармы приходят в дом с обыском. У притолоки рыдает старик-отец. А сам Яков, немного побледневший и сразу как-то осунувшийся, очень собран и сосредоточен. В том, как он бросает несколько уничтожающих реплик ретивым полицейским ищейкам, видны презрение, убежденность в правоте своего дела. Это вызывает невольную уверенность, что молодой революционер, так смело встретивший первую в своей жизни опасность, выстоит и впоследствии.

Сильное впечатление производила сцена в тюрьме, когда Свердлов в знак протеста против тяжелого режима, стремясь добиться своих прав перед тюремным начальством, читал лекцию для заключенных.

Некоторая декларативность монолога толкала актера на то, чтобы произнести его как ораторскую речь.

Ильин не пошел этим путем. Не стал он подчеркивать и болезненное состояние Свердлова. Главное было в том, что даже здесь, в тюремной обстановке, преодолевая болезнь, Свердлов продолжал быть организатором масс. Поэтому и энергичное вдохновение оратора, и нервный подъем, вызванный желанием побороть тягостные лишения, и человечность, доходчивость речи — все это было подчинено задаче увлечь за собой товарищей, помочь им выстоять, вдохновить их на борьбу.

Этот неукротимый дух особенно сильно давал себя знать в драматическом эпизоде в далеком сибирском селении Максимкин Яр.

Сам Свердлов в письме к жене так характеризует место своего пребывания: «Представь узкую комнату в три шага ширины и семь длины. По одну сторону два маленьких оконца, по другую — одно. К одной стене приделана кровать на манер одиночных нар. Далее сундук, стол. Внутренняя перегородка не доходит до потолка. Крохотная дверь ведет в хозяйскую половину. Комната низкая, оклеена снизу доверху газетами». Это описание было реализовано в спектакле, его дополнила сценическая атмосфера, которую создают актеры, и прежде всего исполнитель главной роли В. Ильин.

...Ночь. Слабый свет коптилки освещает лицо человека, склонившегося над столом с карандашом и клочком бумаги в руке. За перегородкой — шум, писк детей. В комнату то и дело вваливаются то пьяные остяки, то стражники, пристающие со своими нелепыми требованиями. Яков Михайлович явно простужен, сухо кашляет, зябко поеживается, пытается согреться. Но вот Андрей (партийная кличка Свердлова) перечитывает строки письма: «А вместе с тем не унываю, не хандрю, еще раз повторяю, что не лишился обычной бодрости, а пожалуй, и жизнерадостности».

Свердлов выходит из избы, на плечах у него лишь легкое пальто, а на улице холод и стужа. На какую-то минуту чувство одиночества и тоска по иной жизни, активной, полной бурных событий, одолевают его. Но через мгновение вся его фигура словно наполняется прежней бодростью и нравственной силой.

Сердцевиной образа для Ильина стали слова самого Свердлова: «Борьба людей с внешними условиями и между собой за господство новых начал жизни полна захватывающего интереса».

Тонкое проникновение актера в самую тайну характера замечательного деятеля нашей партии

произвело очень сильное впечатление на вдову Якова Михайловича К. Т. Новгородцеву. После премьеры спектакля «Большевик» она спросила Ильина: «Откуда вы так хорошо знаете характер Свердлова? Вы что, были с ним близко знакомы?»

Образ Свердлова, точно и вдохновенно воссозданный актером, свидетельствовал о его творческой зрелости и раскрывал перед ним как художником новые горизонты. Когда в том же 1940 году в постановке «Кремлевских курантов» надо было срочно заменить назначенного на роль В. И. Ленина, но неожиданно ушедшего из театра актера А. Шейна, решили, что это может сделать только Б. Ильин. К тому же, Ильин уже участвовал в ленинском спектакле — «Человек с ружьем» (1938), где играл солдата Шадрина. Значит, ему будет проще, чем кому-то другому...

В театре вопрос казался решенным, но самого актера мучили сомнения. Ильина беспокоил тот очевидный факт, что его лицо, рост, фигура совершенно не совпадали со знакомым всем с детства обликом вождя. Все-таки он решил попробовать. Проведя большую подготовительную работу (знакомство с документальными материалами, кинокадрами и т. д.), Ильин вдруг понял, что ему не следует добиваться портретного сходства, копировать речь, движения Ленина. Цель его была другая: передать главную устремленность вождя, его мечты в период становления Советского государства. Автор пьесы Н. Погодин так определил «сверхзадачу» образа Ильича: «Главное, что я хотел показать в Ленине в «Курантах», — это его приверженность мечте, высокий полет мысли, творческой фантазии. Это его неумное стремление к переустройству мира».

Мечты актера, замысел, к которому он пришел самостоятельно, в процессе раздумья над образом, совпадали и с устремлением автора пьесы и с поисками режиссера В. Битюцкого.

Видевших Ильина в «Кремлевских курантах» привлекала именно поэтичность образа Ленина.

...В бедно обставленную, но празднично убран-

ную крестьянскую избу стремительной походкой входит человек в мохнатой шапке и высоких сапогах. Всем своим видом он напоминает обычного городского охотника. Однако через минуту возникает уже другое впечатление. Стоит Ленину вступить в разговор с обитателями дома, как сразу же обнаруживается одно качество, которое присуще ему, как никому другому. С искренней, от сердца идущей непосредственностью интересуется он маленьким деревенским пареньком Степкой. Со вниманием рассматривает цилиндр, в котором Роман Чуднов должен «представлять банка». А в том, как он разглядывает птицу, принесенную Рыбаковым, обнаруживается знаток, умеющий по достоинству оценить ловкость и сноровку охотника.

В лукаво прищуренных глазах, в добродушно-веселой улыбке, в энергичных жестах ощутимы огромный ленинский юмор, его жизнерадостное и светлое восприятие людей и событий. Владимир Ильич, смотря на свой плохой портрет, висящий на стене, категорически утверждает, что этот «важный, надутый господин» несколько не похож на Ленина.

Ильин, как указывал критик¹, всем своим исполнением данной сцены как бы вступал в спор с монументальным, искусственно приподнятым воспроизведением образа вождя, которое было присуще исполнителям этой роли в ряде театров в то время.

В этом было несомненное завоевание актера. Хорошо передавал он также удивительную пытливость Ильича, его способность всегда получать для себя что-то новое от встреч с самыми различными людьми, его умение сразу же обобщать конкретные и, казалось бы, частные явления.

...Весна 1920 года. По пустынной улице ночной Москвы идет Владимир Ильич. Он вышел из свое-

¹ Ю. Чап. Рождение образа. «Уральский рабочий» от 22 декабря 1940 года.

го кабинета на воздух после трудной и напряженной работы. А столица ночью не спит, она продолжает жить интенсивно и напряженно.

Вот идут, на ходу переговариваясь, рабочие, ремонтирующие трамвайные пути. Непроизвольно завязывается беседа. Разговор по-настоящему захватывает Ильича, для которого очень ценно общение с этими людьми. Лицо его оживляется, глаза блещут, в ответ на их улыбки он усмехается легко и радостно. Ленин подходит вплотную к ящику с инструментами, даже садится на него, чтобы лучше расслышать слова трамвайщиков.

Иной характер носит неожиданная встреча с нищенкой, нахальной и наглой побирушкой, зло издевающейся над трудностями в стране. Ильичу также любопытен этот человеческий «экземпляр», но разговаривает с ней он уже другим, откровенно-насмешливым тоном.

Сразу же после ее ухода он сосредоточенно задумывается над судьбами страны. Свои мысли о тяжелом положении России Ленин откровенно высказывает своему спутнику, молодому матросу Рыбакову: «Если сейчас сесть на воздухоплавательный аппарат и подняться над нашей землей, то под вами окажется черное без огней пространство, подобное огромной пустыне. Как разорена Россия!». Эти слова ленинского монолога актер произносил ровным тоном, но с грустью, точно оглядывая мысленным взором все бедствия народа. Короткая пауза. И неожиданно бодро звучит страстный вопрос Ильича, обращенный к Рыбакову: «Вы умеете мечтать, товарищ Рыбаков?» Сразу же меняется весь ритм разговора. Во взгляде Ленина появляется тот же блеск, который был замечен на его лице во время встречи с рабочими-трамвайщиками. Словно воспоминание о них вдохновляет его на планы преобразования страны, на мечту о их претворении.

Важные черты Ленина — выдающегося государственного деятеля, мудрого воспитателя, талантливого полемиста — раскрывает Погодин в одной из



В роли В. И. Ленина — Б. Ильин, в роли Ф. Э. Дзержинского — К. Максимов, часовщик — П. Недельский. «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Свердловский драматический театр. 1940

центральных картин пьесы — в эпизоде встречи Ильича с Забелиным. Их диалог — это своеобразный поединок, в котором одерживает победу сила могучего ленинского интеллекта. В спектакле же Свердловского театра эта сцена не была центральной, а воспринималась лишь как один из эпизодов, иллюстрирующих встречу Ленина с различными людьми. В таком плане и играл ее Ильин, прежде всего показывая мягкое, чуткое и отзывчивое отношение Ленина к Забелину. Но ведь к способному инженеру руководитель Советского государства испытывает не только жалость, но и естественное неприятие его пассивной позиции, а главное — энергичное желание «задеть его за живое». А вот такого Ленина — непримиримого, порой резкого, но покоряюще убедительного — Ильин не сумел показать в сцене спора с Забелиным.

В образе, созданном актером, было немало существенных, верно схваченных ленинских черт. Но бесспорной и всеми признанной эта работа не стала. Отсутствие настоящего внешнего сходства все же мешало в ряде сцен спектакля. Но главная причина недостаточно органичного слияния актера и образа была в том, что он сосредоточил основное свое внимание на лирико-поэтической тональности ленинского характера и меньше передал его динамику, его страстность и непримиримость.

Работа над образом Ленина была великолепной школой для актера, той сокровищницей идейного и духовного богатства, которой он в какой-то мере пользовался при создании характеров современных героев — наследников и продолжателей дела Ленина.

Особенно значительна его работа над ролью Павла Грекова в одноименной пьесе Б. Войтехова и Л. Ленча (постановка И. Ефремова, Г. Георгиевского, 1939). Спектакль, посвященный театром XVIII съезду партии, имел в городе большой резонанс. Бюро Свердловского горкома ВКП(б) даже вынесло решение об организации специального просмотра спектакля трудящимися города. Работа

коллектива получила высокую оценку театральной общественности: «Мы помним ваш спектакль «Павел Греков». Он доказал, что ваш театр остро чувствует бурное движение советской жизни, умеет наполнить сердца наших замечательных зрителей гневом против врагов и радостью за торжество правды», — писала в дни десятилетия Свердловского театра народная артистка СССР А. А. Яблочкина¹ по поручению артистов Малого театра.

Местный рецензент, считая спектакль общественным событием, так пишет об атмосфере, царившей в зале во время представления «Павла Грекова»: «Зал взволнован. Сорок наших знакомых, взятых прямо из жизни, вошли на театральные подмостки ...от первого до последнего слова пьесы артист живет событиями сцены; сцена сливается с залом, вводит нас в жизнь, с ее борьбой, страстной и прекрасной правдой»².

Это был достоверный, волнующий, по-настоящему партийный спектакль, рассказывающий о том, как по навету клеветников был исключен из партии воспитанник комсомола, честный коммунист Павел Греков и как потом была исправлена эта ошибка. Наиболее ценными качествами постановки были атмосфера дружбы и взаимопонимания между людьми, тот дух истинного коллективизма, который так помог Грекову выстоять и победить.

Ильин в роли Павла Грекова продолжил в какой-то мере то, что было им найдено в работе над образом Пеклеванова. Внутренняя сосредоточенность, никакой патетики и повышенного драматизма в раскрытии переживаний героя. Не было у Ильина в этой роли ни эффективной осанки, ни внушительных жестов и громкого голоса. Наоборот, он говорил тихо, вначале даже несколько вяло. Это был простой рабочий парень, из тех, кто трудится на стройках, в колхозах, взваливает на свои плечи самые трудные партийные и комсомоль-

¹ «Уральский рабочий» от 24 апреля 1940 года.

² «Уральский рабочий» от 28 марта 1939 года.

ские задания. И не жалуется, если трудно, не любит себя, когда дело наладится. Не кичится своей честностью, своим трудолюбием, ведь работа — это его естественная потребность, в ней — смысл жизни!

Актер как будто намеренно показывал Грекова в начальных картинах совершенно обыкновенным, даже ординарным человеком, который просто делал свое дело на хлопковых полях Средней Азии и предпочитал оставаться в тени, — не любил быть на виду. Но по мере развития событий в сценах в Москве — на строительстве и в период выяснения партийного дела — Греков заметно преобразился. В нем обнаруживались черты незаурядной личности, умеющей с большим достоинством отстаивать свои права честного коммуниста и отличного работника.

Внешние средства выразительности актера как будто и здесь не менялись. По-прежнему Греков разговаривал негромко, сдержанно, без повышенных интонаций, движения его оставались скупыми и лаконичными. Но зрители чувствовали, что у Павла на душе, как тяжело переживает он несправедливое исключение из партии: для него это вопрос жизни и смерти! Все эти чувства, бурлящие в душе Грекова, становились особенно ощутимыми в сцене заседания партийного бюро, где Павел в крайне неблагоприятный для себя момент, когда враги одерживают временную победу над честными людьми, проявлял глубокую принципиальность и стойкость. Так характер, поначалу казавшийся «будничным», приобретал героические черты. Именно эти особенности в исполнении Ильина были по-настоящему дороги зрителям. Не случайно один из выступивших на обсуждении спектакля сказал о Грекове—Ильине: «Что в нем особенного? Если бы я был Павлом Грековым, я говорил и делал бы то же самое»¹. Такая оценка была высшей похвалой для актера.

¹ «На смену», от 31 мая 1961 года.

Пушкин. «Пушкин»
А. Глобы. Свердловский
драматический театр,
1937



Первые сезоны в Свердловске для Ильина — это прежде всего роли героев-современников. Классических образов было меньше, но в сыгранных им ролях было заметно стремление актера расширить свой диапазон, найти новые сценические краски, все глубже и полнее раскрывать внутренний мир героев прошедших эпох.

Ильин всегда любил пробы и поиски в искусстве. Его манили «не свои» роли, он любил идти вопреки традиции в толковании и сценическом воплощении того или иного характера. Экспериментом своего рода было для актера и выступление в эффектной, но поросшей, как мхом, театральными штампами роли дон Сезара де Базана в «Рюи Блазе» В. Гюго (1938).

Превосходно овладев довольно сложным для русского актера сценическим стилем драматургии Гюго и заслужив этим особую похвалу критики во время гастролей театра в Ленинграде, Ильин в то же время с большим тактом показал, что «под маской беззаботного гуляки, наглого и дерзкого бреттера скрывается глубоко чувствующий, даже сентиментальный добряк»¹. Актер сделал акцент

¹ А. Дорохов. Два спектакля. «Советское искусство» от 9 сентября 1938 года.

не на авантюрной, а на лирической стороне роли. Это очень характерно для Ильина, — осветлить везде, где только возможно, добрые душевные побуждения героя. Актер не закрывает глаза на слабости своих персонажей, показывает их смешные стороны, но в большинстве случаев он относится к ним с сочувствием, неизменно наделяя их искренним сердцем и пытливым умом, способным подвести их к пониманию причин своих невзгод и переживаний.

Все эти психологические особенности наиболее отчетливо и сценически ярко проявились у Ильина в самой значительной из классических работ этих лет — в царе Федоре.

Работа над исторической трагедией А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» выдвинула перед режиссером И. Ефремовым и всем коллективом Свердловского театра задачу весьма сложную. Классической, образцовой интерпретацией этого произведения являлась знаменитая постановка МХТ, которой Художественный театр начал свое существование и которая сохранялась в его репертуаре в течение многих лет. Возник вопрос: сумеет ли свердловская труппа отыскать свое, свежее решение?

Вот как вспоминал об этой работе доктор искусствоведения С. Дурылин, консультировавший спектакль: «Прочитав первую лекцию о трагедии А. Толстого и сосредоточив свое внимание преимущественно на вскрытии исторической правды ее образов, я убедился, что режиссер спектакля И. Ефремов и все актеры, от исполнителей главных ролей — Б. Ильина (царь Федор), Е. Амман-Дальской (царица Ирина), В. Бурэ (Борис Годунов), В. Ордынского (князь Иван Шуйский) — до «стольников» и «купцов» из толпы, много и внимательно думали над уяснением подлинного смысла тех исторических событий, которые воплощены А. Толстым в его трагедии. Тот, кто со стороны пошел бы на наше обсуждение будущего спектакля, мог бы подумать, что он по ошибке попал на засе-



Царь Федор. «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Свердловский драматический театр. 1938

дание историков. Горячо обсуждалась внутренняя и внешняя политика Бориса Годунова, критиковались феодальные порядки князя Ивана Петровича Шуйского, приводилось мнение литовского посла Сапеги о царе Федоре как о плохом правителе. Я решил немного схитрить и спросил тихонько у одного из участников собеседования: «Зачем все это актерам?» — «А как же иначе», — не без удивления ответил мне актер. — «Надо же надышаться воздухом истории, иначе не будет правды в спектакле»¹.

Постановщик И. Ефремов подчинил работу всех участников основному — раскрытию борьбы двух

¹ С. Дурылин. В Екатеринбурге и Свердловске. Сб. «Десять лет Свердловского драматического театра». Свердловск, 1940.

враждующих политических направлений (старого боярства во главе с Шуйским и прогрессивных сил, руководимых Годуновым) в России XVI века и личной трагедии царя Федора, не понимавшего истинного пути развития государства. Массовые сцены (в них участвовало несколько десятков человек) были решены по-настоящему динамично, и в то же время каждый персонаж в толпе — будь то купец или нищий на паперти — имел только ему одному присущий облик и свою задачу в спектакле. Это давало возможность показать масштабность событий в трагедии, выявить столкновение царя с нуждами и заботами народными. Но самым большим достижением спектакля был Федор в исполнении Ильина.

Познакомившись со всеми существующими описаниями внешности Федора, актер увидел, что они противоречивы: одни пишут, что это был человек крупного роста, с большой черной бородкой, другие, наоборот, настаивают, что он был низкорослым, с русыми волосами. Так что стремиться к какому бы то ни было сходству было бесполезно. Да, очевидно, это и не имело особого смысла, так как никто из зрителей также не видел более или менее точного портрета сына Ивана Грозного. Но была сложность иного рода. Имелось немало зрителей, видевших или, по крайней мере, слышавших от очевидцев, как играли царя Федора крупные актеры — П. Орленев, И. Москвин, В. Качалов.

Ильин не был знаком ни с одним сценическим воплощением трагедии А. Толстого, поэтому о подражании не могло быть и речи. Он изучил все материалы об исполнении роли Федора и, не стараясь непременно быть оригинальным, пошел своим путем. Он решительно отверг трактовку Орленева, изображавшего болезненность и неврастеничность «последнего в роде». Ему ближе было мхатовское понимание образа, раскрывающее наивность и детскую простоту души Федора. И вместе с тем, его собственное решение заметно отличалось от москвинского (а затем и от хмелевского).

В обстановке жестокой схватки бояр за власть его Федор был чужим и точно пришедшим из другого мира. Его искреннее желание «все примирить, все сгладить» выглядело нелепо и трагикомично. Интересы Федора далеки от дворца. Этому красивому человеку с ясным и чистым взглядом больше пристало бы родиться в крестьянской избе, где он жил бы привольно и весело, твердо исполняя неписанные народные законы и испытывая простые человеческие радости. А шапка Мономаха, возложенная на его голову по прихоти судьбы, тяжела и тягостна для Федора. Он чувствует себя беспомощным в государственных делах, не способен разобраться в хитрых интригах. В гораздо большей степени, чем все другие исполнители роли Федора Иоанновича, Ильин вносил в образ комические черты, которые помогали ему приоткрывать внутренний мир царя, лирика и поэта по своей природе. Эти качества превосходно обнаруживала сцена из второго акта, где Федор должен объявить народу о перемирии между Шуйским и Годуновым.

Федор рассеянно вглядывается в лица людей и вдруг среди них замечает удалого силача Красильникова. Захлебываясь от умиления и восторга, он начинает рассказывать царице Ирине о столь восхитившем его бое с медведем. Энергично размахивая руками, пробует даже «сыграть» жене этот бой, что вызывает невольную улыбку. Но актер не останавливается на этом и тут же предлагает зрителю еще более насыщенную комедийную краску.

Беседуя с посадскими, царь подходит к ним совсем близко, как к равным. А когда он слышит рассказ столетнего Богдана Курюкова о старине, то не только усаживает старика (это считалось неслыханным: сидеть в присутствии царя!), а сам опускается перед ним на корточки, вызывая этим уже явное недовольство своих приближенных. Они подхватывали Федора и чуть ли не насильно усаживали в царское кресло. Комедийным был контраст между чванством бояр и полным пренебреже-

нием Федора к этикету и к своему сану. Нельзя было без доброй улыбки видеть эту комическую одержимость страстного любителя всякого рода игр и рассказов, искренне тянущегося к простому народу. Однако это хорошее и благородное стремление в существе своем бесплодно, бессмысленно, и в тот момент, когда народ обращается за помощью к царю (финал второго акта трагедии), Федор пугается возникшей перед ним ответственности и не может защитить людей.

Трагедия бессилия Федора с подлинным драматизмом была раскрыта актером в финале пьесы. Несчастья одно за другим обрушиваются на голову царя: из Углича приходит весть о трагической смерти его младшего брата Дмитрия, в тюрьме погибает верховный воевода Иван Петрович Шуйский, полчища татар рвутся к Москве. Боярин Годунов, уничтоживший всех своих противников, занят теперь отражением неприятеля. За ним устремляются все те, кто может держать в руках оружие или руководить боями. Федор не способен ни на то, ни на другое. Никому не нужный, он остается на паперти древнего собора. С ним лишь верная Ирина. Нищие и калеки в грязных лохмотьях протягивают к царю руки, умоляют о помощи. Но он ничего не может для них сделать.

Именно в эту минуту особенно ощущает Федор, как тщетны были его попытки «все сгладить, примирить», к каким тяжелым жертвам привели они, как далек он от исторических битв и потрясений всей страны. Бледное, тонкое лицо царя выражает неподдельное страдание, как бы мучительно ища помощи, устремлены куда-то вверх глаза, в тихих, задушевных интонациях речи глубокая печаль и мольба.

И вдруг, как трагическое озарение, пронзает мозг горестное открытие: «Моей, моей виной случилось все!..». Эти слова Федор произносит сдавленным, точно раненым голосом, понимая непоправимость своей ошибки, видя огромную пропасть, отдалившую его от народа.

Под грузом печальных мыслей Федор сникает. Кажется, что он окончательно потерял силы. И вдруг неожиданно прорывается обращенный к богу упрек: «За что меня поставил ты царем!».

Невозможно было не сочувствовать этой трепещущей душе, бессильной в схватке с жестокостью окружающего ее мира. Но актер был далек от того, чтобы оправдывать своего героя. В его исполнении явственно звучал мотив трагической вины царя Федора. «Не бежать от жизни, ее трудностей и тягот, не сторониться нужд народа, а отдавать ему все свои силы, безраздельно слить свою судьбу с его судьбой»¹. К этому звал спектакль, таков был и основной мотив образа, созданного Б. Ильиным.

При всем различии лучших ролей Ильина классического и советского репертуара, сыгранных в предвоенное время на свердловской сцене, их объединяет общая гуманистическая направленность, оптимистический взгляд на мир. Не случайно, наверно, среди его героев так много хороших, честных, не чуждых поэзии людей, цельных по своей природе и обладающих тем стремлением к нравственному самоусовершенствованию, которое гениально подметил Л. Толстой и которое так свойственно духовно богатым русским натурам. И вот эта психологическая тонкость, это поэтическое ощущение окружающей жизни, детская непосредственность, с одной стороны, а с другой — удивительная мужественность, благородная сдержанность и простота, проявившаяся в искусстве еще молодого по годам, но уже вступившего в зрелость актера, были тогда самыми заметными и самыми привлекательными свойствами его таланта.

Борис Ильин вырос в настоящего художника со своей позицией в искусстве, наделявшего создан-

¹ А. Панфилов. Свердловский драматический театр. Свердловское книжное издательство, 1937, стр. 78.

ные им характеры чертами самобытной, интересной индивидуальности. Направление его таланта казалось очень созвучным мирным устремлениям советских людей, спокойно и деловито трудившихся и создававших во имя будущего. И в этом смысле творчество Ильина отражало дух времени, какую-то важную частицу той общественной атмосферы, в которой жил и работал наш народ в конце тридцатых — начале сороковых годов.

Военфельдшер Глоба, дядя Ваня и другие

Летом 1941 года Свердловский театр был на гастролях в Перми. Чтобы не потерять время, здесь же репетировали «Маскарад». Война застала театр на гастролях и резко изменила его планы и повседневный быт. Работа над «Маскарадом» прервалась — начали срочно готовить пьесу К. Симонова «Парень из нашего города». Фронтовые бригады, концертные программы для воинов, спектакли на военно-патриотические темы — вот чем наполнились дни актеров Свердловского театра. Вместе со всеми энергично и целеустремленно трудился в эти годы и Борис Ильин.

В одном из первых спектаклей военной поры — «Фельдмаршале Кутузове» Вл. Соловьева — он показал себя совершенно в новом качестве, сыграв Наполеона. Драматизм судьбы великого полководца, переживавшего крах всех своих замыслов, им сознательно приглушался. Рисуя человека сильного и талантливого, Ильин все-таки наиболее отчет-

ливо выделял в Наполеоне черты властителя, избалованного победами, привыкшего к лести и презирающего народ. Фигура получилась малопривлекательная, намеренно рассчитанная на активное неприятие ее зрителем. Такая трактовка заключала в себе искреннее стремление сблизить свое искусство с современностью. События 1812 года перекликались в спектакле с битвами 1941 года, ассоциации были неизбежны.

Но больше всего мечтал Ильин в те годы сыграть современную роль — солдата Великой Отечественной войны, защитника Родины. Такая роль ему досталась в «Офицере флота» А. Крона. Характер Горбунова, новый в нашей театральной литературе, привлекал своеобразием и психологической сложностью. И вдруг, как это бывает подчас в театре, роль у Ильина не получилась. Вернее, он сыграл — и сыграл хорошо — какого-то другого человека, неудачника, полного смятения и тревог, а не волевого, собранного, чуть странноватого, безукоризненно честного офицера флота.

Очевидно, герой пьесы Крона был все-таки далек от творческой индивидуальности Ильина. Гораздо ближе оказался ему удивительно цельный, горячий, напористый Огнев в пьесе А. Корнейчука «Фронт». Ильин по-настоящему увлек зрителя ясным умом своего Огнева, его умением постичь логику событий, талантом находить неожиданные пути в решении сложных фронтовых операций. Это был истинный военный руководитель нового типа, призванный не просто побеждать, но сознательно готовить победу.

А рядом — актерская удача в современной роли иного плана: ученый Пташкин в спектакле «Звезды не гаснут», постановка В. Битюцкого (1942). Сама по себе пьеса Б. Ромашова была далека от совершенства, и все же Ильину удался характер молодого доцента-ихтиолога Пташкина — человека, целиком погруженного в науку, самозабвенно, до смешного любящего своих рыб. Актер нашел броскую и впечатляющую внешность: спря-

таные за толстыми очками, как бы обращенные в себя глаза, удивленные жесты сосредоточенного и кажущегося рассеянным человека, небрежный костюм, свидетельствующий о забвении всего на свете, кроме науки. Но это были лишь подступы к главному в роли. Смысл и ценность образа (кстати, высоко оцененного мхатовцами, находившимися в то время в Свердловске в эвакуации) заключались в том решающем и благотворном переломе, который произошел в характере этого «человека в футляре» в дни войны. Глубоко штатский, смешной, отрешенный от всего Пташкин становится человеком активным и мужественным, полным горячего гражданского порыва. Жаль, что бедность литературного материала несколько сковала актера, наметившего тему, которая затем станет в его творчестве центральной.

Если попытаться определить этот лейтмотив творчества Ильина, эту постоянно влекущую его к себе тему, неожиданным образом вдруг связавшую самые непохожие, на первый взгляд, сценические характеры, то точнее всего сказать так: актера влечет человек, ищущий себя, задумавшийся о смысле своей жизни. Человек в кульминационный момент своего бытия, когда решается самое важное для него.

При этом любимый герой Ильина — очень русский, в высокой степени наделенный чувством Родины, живущий Россией, не отделимый от знакомого простенького пейзажа с нависшим небом и полосой леса на горизонте. Так сблизились в исполнении артиста военфельдшер Глоба и дядя Ваня.

До того, как Ильин сыграл Глобу в «Русских людях», он с успехом играл в других пьесах К. Симонова — Сергея Луконина в «Парне из нашего города» и Николая Ермолова в «Жди меня». Эти образы были своего рода прелюдией к самой сильной и художественно законченной из всех его работ военного времени — к роли военфельдшера Глобы в «Русских людях».

Спектакль этот, поставленный А. Винером, театр осуществил к 25-й годовщине Октября, в ноябре 1942 года, в те тревожные и тяжелые дни, когда советские люди на всех фронтах вели кровопролитные бои за Родину. События пьесы и спектакля — простые и, вместе с тем, героические, как будни тех лет. Поэтому и самый характер «Русских людей», и авторский наказ режиссеру отличаются этим настойчивым напоминанием о правде не выспренной, не театрально-эффектной, а скромной и суровой.

«Война есть совокупность смертельной опасности и всех деталей повседневного быта. Тех самых, которые всегда присутствовали и присутствуют в нашей жизни. Человек на войне, как всегда, носит белье, бреется, ест, спит, думает обо всем, что он сделал вчера и что ему надо сделать завтра, — словом, ведет себя так, как привык вести себя в нормальной жизни... Если уничтожить все это, отношения между людьми на войне станут неправдоподобными, сухими, и вся атмосфера войны будет нежизненной, формальной, официальной»¹. Так говорил К. Симонов во время репетиции пьесы в Московском театре драмы.

Спектакль Свердловского театра показал военный подвиг без театральной красоты. Душой спектакля был Глоба в исполнении Ильина.

В двух первых картинах, когда происходит знакомство с основными героями симоновского произведения, военфельдшер Глоба отсутствует, он на опасном задании. Бойцы автобата, и главным образом командир Сафонов, ждут его, беспокоятся, удалось ли Глобе дойти до наших войск. Итак, он еще не появился, а внимание сосредоточено на нем, его ждут на сцене; его ждут и зрители. Кто он, Глоба, почему именно его, а не другого послали на самое трудное, почему выбор Сафонова пал именно на него?

¹ К. Симонов. Русские люди. М., Культпросветиздат, 1947, стр. 64.

Глоба «возникал» в помещении штаба как-то неслышно и незаметно. Немолодой, несколько мешковатый, усталый человек. Ничего привычно «героического» в нем не было. Актер не скрывал от зрителя, что военфельдшер вернулся из очень опасного путешествия, что ему было и тяжело, и голодно, и, конечно, в какие-то минуты даже страшно. Он шел сразу же к русской печке, чтобы согреться, и сосредоточенно занимался своими руками: они задубенели от холода, а для фельдшера руки — самое главное. Глоба грелся, приходил в себя. Только ощутив всем существом, что он снова среди своих, Иван Иванович начинает «оттаивать». С доброй, веселой улыбкой поглядывает он на товарищей, голос звучит громче и бодрее. Становится ясно, что главное свойство Глобы — Ильина — удивительное жизнелюбие, неистребимая радость бытия.

Но сколько бы ни балагурил этот коренастый, кряжистый, немного медлительный Глоба, сколько бы ни сыпал своими шутками и остротами, где-то в самой глубине его усмехающихся глаз притаилось другое — серьезное, тревожное выражение. В его взгляде, идущем «вразрез» с шутливым тоном, было сознание того, что «смерть перед глазами» и что эти славные девушки, вместо того, чтобы сидеть дома и заниматься мирным добрым делом, вынуждены были надеть солдатскую шинель... Этот «второй план» актера открывал в роли неожиданное: лирическое начало, философский склад ума, боль за народ, за русскую землю.

Того Глобу, которого сыграл Ильин, легко было представить себе где-то среди природы или с деревенскими ребятами, бегающими за ним стаей... Как непохоже все это на традиционное понимание роли! И как конкретно вставали за всем, что делал и говорил Глоба — Ильин, судьба человека, его интересы, привязанности. «...все-таки жить нам, конечно, хочется», — эти простые слова Глобы особенно вспоминались в тот момент, когда Сафонов снова посылал его на боевое задание. Теперь

уже — в немецкую комендатуру, с предупреждением, что вряд ли удастся остаться в живых.

Долгим, как бы изучающим взглядом смотрит военфельдшер на командира. Потом начинает тщательно, неторопливо, как-то педантично собирать необходимые вещички в дорогу... Не спеша, как и все, что он делал до сих пор, выпивает стопку на прощанье.

Ни тени сантиментов или жертвенности не было у Ильина в этой трудной сцене, только внутренняя собранность и какое-то особое настроение, когда вдруг, как на экране «просматриваешь» всю свою жизнь. Так — непривычно, без подчеркивания героического, а через показ внутреннего мира человека, — актер сумел передать истинно героический характер.

Не случайно на митинге, который происходил в Свердловске в те тяжелые дни, один из летчиков, перед отлетом на фронт побывавший в театре, сказал: «...два своих первых сбитых вражеских самолета я посвящаю этому артисту (Б. Ф. Ильину — Н. М.). Пусть знает враг, что советские люди умеют сражаться не только оружием». Это был не просто восторженный отзыв любителя театра, — он свидетельствовал о том, что большое патристическое искусство по-настоящему взволновало зрителя, помогло ему в борьбе с врагом.

Но встреча с Глобой сделала также намного богаче и самого Ильина, художника-гражданина. Симонов продолжает и развивает в образе Глобы одну из проблем, занимающих существенное место в нашей классической драматургии. (Кстати, в исполнении Ильина эта проблема обрела особо глубокий и конкретный смысл.)

В чем смысл жизни? Куда приложить свои силы? Эти вопросы горячо волновали героев Толстого, Чехова, Горького. Особенно остро вставали они перед чеховскими интеллигентами, стремившимися что-то сделать, как-то вырваться из тесного круга повседневности. Этой беспокойной нотой, этим стремлением к разумной деятельности, умножаю-

щей счастье людей, и привлекла Свердловский театр пьеса А. Чехова «Дядя Ваня».

Через год после премьеры «Русских людей», в 1943 году, был объявлен Всероссийский смотр постановок русской классики. Многие театры показали свои работы, среди них лучшими жюри признало «Дядю Ваню» в Свердловске и «Бесприданницу» в Саратове.

Свердловский театр поставил Чехова впервые за четырнадцать лет своего существования. Эту постановку, посвященную сорокалетию со дня смерти великого писателя, осуществил режиссер Е. Бриль. В спектакле была найдена особая, «чеховская» атмосфера,— невольно вспоминались слова Станиславского: «Чехов утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу». Настроению спектакля помогало оформление художника А. Кузьмина, создавшего на сцене картину старого, разваливающегося помещичьего дома, в котором трещали сверчки, стучали дождевые капли о стекло, скрипели половицы под ногами. Возникла иллюзия обычного, весьма прозаического существования, когда, по словам Чехова, «люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». Если атмосфера действия в чем-то повторяла прежние чеховские постановки, то в толковании характеров была попытка дать новое, современное освещение.

Это были отнюдь не герои, страдающие от отсутствия воли и не умеющие противостоять тусклости окружающей жизни. Нет, актеры с большой силой показали их страдания и нравственные муки.

Конфликт в спектакле возникал между никчемным существованием героев и их неосуществленными порывами. В нем отчетливо звучала чеховская вера в грядущее счастье, в неизбежность прихода новой, преображенной жизни.

Ильин, игравший Войницкого, старался, по его словам, передать «трагичность судьбы этого та-

лантливому интеллигенту-одиночке», отдавшего лучшие годы жизни на служение бездарному профессору Серебрякову и с болью осознавшего бесплодность своих трудов, полюбившего позднее, мучительной страстью жену профессора, красавицу Елену Андреевну и переживавшего всю горечь безответного чувства, крушение мечты. При такой трактовке легче всего было окрасить образ в мрачные пессимистические тона. Но Ильин пошел иным путем. Он обнаружил перед зрителем натуру сложную, противоречивую. Его дядя Ваня на какое-то время пытается скрыть от окружающих свою драму и, наконец, делает страшное открытие, что «жизнь истрачена на пустяки».

Первое знакомство с ним производило двойственное впечатление. Сразу бросались в глаза отяжелевшая фигура, сутулая спина, помятое лицо. И вместе с тем, в этом раньше времени отцветшем человеке нельзя было не заметить внутреннее изящество, благородство, а главное, в нем угадывалась незаурядная личность, способная интересно, по-своему мыслить и сильно чувствовать. Дядя Ваня стыдился показать всем свои мучительные переживания; не всегда успешно, но он все же пытался прикрыть их иронией, в которых и в раз можно было услышать ноты надрыва и горькой издевки. И до третьего акта герой Ильина сохранял эту видимость чудачества, хотя в некоторых эпизодах, особенно в разговоре с Еленой Андреевной, в голосе его звучали настоящая тревога и страх перед еще скрытой, но уже смутно угадываемой правдой, которую очень скоро ему предстояло узнать. Кульминационным моментом драмы Войницкого был семейный совет, где Серебряков развивал план продажи имения, помышляя лишь о собственной выгоде и нисколько не думая о судьбе близких.

Ильин показал здесь трагический бунт загубленного таланта против самовлюбленной, преуспевающей бездарности. Как сильная, трудолюбивая лошадь, тянул дядя Ваня тяжелый груз, вез его неизвестно куда, а теперь, услышав неспра-



Войницкий — Б. Ильин, Соня — М. Муккарская. «Дядя Ваня»
А. Чехова. Свердловский драматический театр. 1944

водливый и неблагодарный окрик, готов был сбросить упряжку. Все существо его сотрясало от обиды, усилием воли он сдерживался, но лишь до того момента, пока не услышал страшного слова в свой адрес: «ничтожество». Тут гнев Ивана Петровича точно прорывает искусственно созданную плотину, и в отчаянном порыве он стреляет в своего обидчика. Драма загубленного человека достигает наивысшего накала, дядя Ваня хочет уничтожить своего врага, который олицетворяет для него всю фальшь и пошлость жизни.

И после этого бурного взлета — выдержанный в грустных, чуть элегических тонах финал спектакля. Рецензенты единодушно считали этот акт лучшим у Ильина. Испугавшись резкого столкновения с Войницким, уезжает из имения Серебряков, навсегда расстается с домом и его обитателями Елена Андреевна. Снова прежнее будничное существование дяди Вани: конторка, освещенная тусклым светом лампы, скрип перьев, подсчет, сколько денег пошло на постное масло. Как будто все по-старому: ведь он дал профессору обещание работать на него, как прежде, и исправно высылать деньги.

Неужели ничто не изменилось? Голова Ивана Петровича опущена вниз, поникли плечи, он пробует заставить себя сосредоточиться на знакомой работе. Но повинуются только руки — нервно постукивают по счетам, сжимают перо, поглаживают бумагу. И уже совсем незнакомое ранее выражение страстной мольбы появляется в глазах, обращенных к единственному другу Соне: в них и слабый отблеск пережитого, и надежда на ее помощь, и неотступная мысль, — если бы можно было провести остаток жизни как-нибудь по-новому?! Дядя Ваня не произносит в этот момент ни слова, но его молчание красноречивей любых фраз. Дядя Ваня не сдался, он еще надеется, пусть только минует время...

Так реально был воплощен замысел актера — показать нравственную силу одаренного русского

интеллигента, помогающую ему выстоять в обстановке унылого и бескрылого существования.

Показ спектакля в Москве состоялся 1 августа 1944 года в помещении филиала МХАТ. «Дядю Ваню» смотрели москвичи, работу своих свердловских товарищей оценивали мастера Художественного театра.

«Вы не можете себе представить, каких страхов я натерпелся,— вспоминал Б. Ильин.— Только вышел на сцену, вижу в ложе сидят Москвин, Книппер-Чехова, Качалов и Тарханов. Не помню, как провел спектакль. Только потом, когда за кулисами МХАТ сказали, что остались довольны, кое-как пришел в себя»¹.

После спектакля состоялась беседа гостей с «хозяевами» театра. «Приятно удивляет, что вы за такой короткий срок как сорок дней смогли сделать этот спектакль... среди вас, как я вижу, немало прекрасных артистов, настоящих мастеров нашего искусства»²,— говорил И. Москвин. Эта высокая похвала окрылила театр. Она была вполне заслуженной. Исполнитель главной роли в спектакле овладел сложным искусством проникновения в чеховский характер, показал тонкое чувство стиля, обнаружил настоящее умение мыслить на сцене, нести «второй план» образа. Все это увидели в его исполнении московские зрители, именно тогда впервые познакомившиеся с Ильиным.

Гуманизм, и ранее присущий творчеству актера, приобретал теперь более конкретный, действенный характер. То, что герои Ильина упорно и целеустремленно искали свое достойное место в общей жизни народа, сближало их с многими жизненными прототипами, делало их по-настоящему типичными.

Шли первые послевоенные годы. Те, кто вчера² были воинами, вернулись к мирному труду. Но в спектаклях Свердловского театра (и не только

¹ «Уральский рабочий» от 21 апреля 1961 года.

² Там же.

Свердловского) по-прежнему большинство героев — в солдатских шинелях и гимнастерках. Слишком свежа была память о героической битве народа, да и подвиги людей на фронте продолжали волновать зрителей.

В 1946 году Ильин сыграл морского офицера Максимова в спектакле «За тех, кто в море!». Роль была признана неудачной и прессой, и самим актером. Неожиданно, быть может, даже для самого себя, Ильин повторил одну из старых своих работ — Мотылькова в «Славе» В. Гусева. Оправданием было то обстоятельство, что в ситуациях и проблематике обеих пьес немало похожего. Но, кроме сюжетной ситуации, есть еще одно непеременимое условие для актера: чувство времени. А в спектакле явно игнорировалось то обстоятельство, что пьесы Гусева и Лавренева разделяют годы и годы и что Максимов, прошедший суровую школу войны, духовно опытней «довоенного» Мотылькова. Актер, по собственному его признанию, не заметил, что за десять лет (1936 и 1946 годы — даты написания обеих пьес) герой окреп, возмужал и политически вырос. Разумеется, виновен был не только актер: автор пьесы не дал своему Максиму настоящего действенных, энергичных поступков.

Еще в большей степени недостатки драматургии сказались в следующей роли Ильина, также посвященной военной теме. Речь идет о пьесе Б. Чирскова «Победители», поставленной в Свердловске Е. Бриллем в 1947 году. Пьеса представляет собой образец особенно распространенной именно в те годы бесконфликтной драматургии, породившей даже довольно странный термин «борьба хорошего с отличным».

В произведениях, написанных по этому принципу, одни герои провозглашали непререкаемые истины, другие ошибались, но первые их поправляли. И генерал Муравьев в «Победителях» был именно таким — он произносил много правильных слов и критиковал недостатки других. А в эпизодах, где генерал был показан как крупный полководец и

военный стратег, он казался холодноватым, излишне официальным, что называется «застегнутым на все пуговицы». Трудно слепить из двух подобных кусков живой характер.

И вот у Ильина получился герой, который воспринимался как генерал, командующий, начальник, но не человек со всеми своими огорчениями и радостями. В первую очередь бросалось в глаза, как красив актер в роли, как звучен его голос, как благородны движения. Эта импозантность была как бы predetermined драматургом, написавшим пьесу не о тех, кто каждодневно с великим трудом, по крупицам добывал победу, а о победителях, заранее уверенных в успехе и объясняющих людям давно известные им истины.

Более плодотворно мотив духовной стойкости и мужества человека, победившего фашизм, раскрывался актером в спектакле, поставленном значительно позднее — в 1953 году, — в «Дорогой бессмертия» В. Брагина и Г. Товстоногова, где Ильин играл Юлиуса Фучика.

Ильин, в отличие от некоторых других актеров, любит играть в инсценировках. Он, как никто, умеет «добыть» для себя дополнительный материал из первоисточника, вычитать между строк книги то, что нужно ему для роли. В спектакле «Дорогой бессмертия» ему во многом помог тот глубокий драматизм, который заложен в самом материале книги Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее».

В противовес иным исполнителям этой роли, резко разделявшим лирические и драматические сцены пьесы и показывавшим как бы два периода в жизни чешского патриота и журналиста — светлое прошлое и мрачное настоящее, — Ильин добился единства, он раскрыл духовное богатство Фучика и в минуты радости и в часы печали.

Эпизод встречи Фучика с женой Ильин играл очень открыто, с подлинной душевной щедростью, его Фучик относился к Густине как к самому близкому человеку, от которого обычно не скрывают

тревожных дум, опасений, предчувствий. При таком решении был вполне органичен переход к центральной сцене — столкновению Юлиуса с его главным противником — фашистским мучителем Бемом.

Фучик в свердловском спектакле очень ясно представлял себе, чего еще можно ожидать от гестапо, и эту свою трезвость отнюдь не скрывал от своих мучителей. Ни хитрость Бема, ни неожиданные очные ставки с друзьями и приятелями, ни унижительные допросы не были для него чем-то непредвиденным. Правда, временами он испытывал сильное физическое и духовное напряжение, но неизменно старался выпрямиться, вытерпеть, выдержать до конца. Именно благодаря этим качествам Фучика — Ильина спектакль был полон оптимизма.

Фучика Ильин сыграл после Сирано. А Сирано де Бержерак был для актера возможностью доказать свою самостоятельность в толковании театрального характера из сокровищницы мировой драматургии. Пьесу Ростана поставили в Свердловске в 1946 году, а незадолго до этого два крупных московских актера — Р. Симон в (в Театре имени Евг. Вахтангова) и И. Берсенев (в Театре имени Ленинского комсомола) сыграли Сирано, подчеркнув в своем исполнении именно те моменты, которые делали образ поэта особенно живым в первый послевоенный год.

В облике талантливого поэта XVII века Сирано де Бержерака Ильина интересовали в первую очередь черты энергичного борца, вступившего в непримиримый конфликт с дворянским обществом и мужественно погибающего в этой борьбе. А те сцены, где Сирано представал как человек, умеющий вдохновенно импровизировать невероятные истории и с необыкновенной легкостью парировать любые удары из-за угла, в свердловском спектакле запомнились мало.

Актер тщательно продумал внешность своего героя: длинный нос, огромные усы, темные, разле-

тающиеся в обе стороны брови, придающие лицу какое-то нелепое, виноватое выражение. Все было, как и на подлинном портрете Сирано, и поначалу отнюдь не располагало в его пользу. Но через минуту он уже пленял своей полной гордого достоинства осанкой, решимостью во взоре, готовностью сразиться с любым противником. Эти качества особенно полно раскрывались в последнем акте, звучавшем как мощный аккорд прекрасной драматической мелодии.

...Осень. Тенистый сад, весь покрытый опавшей золотой листвой. В глубине — лестница, ведущая в мрачную тишину строгого монастырского здания; сюда навсегда удалилась Роксана. Она совершенно отрешилась от внешнего мира, и только Сирано неизменно раз в неделю появляется здесь, чтобы рассказать ей о парижских новостях. И сегодня он тоже пришел, несмотря на тяжелую рану в голову, которую получил всего несколько дней до этого...

Всю сцену встречи с Роксаной Ильин строил на огромном напряжении воли, на яростном упорстве Сирано побороть самого себя, свое недомогание. Сначала это лишь физический недуг. Смертельная бледность покрывает его лицо, руки судорожно пытаются надвинуть шляпу как можно ниже на лоб, чтобы не было видно повязки, ноги едва слушаются, не в силах больше держать ослабевшее тело. Между тем, он бодрится, пренебрежительно и иронически подтрунивая над своей слабостью. Но неожиданный обморок сразу меняет ритм сцены...

Возникает разговор о старом письме Кристиана, — только теперь, спустя много лет, Сирано читает его Роксане. Тень волнения пробегает по лицу Сирано: не стала слабее многолетняя безнадежная любовь к невесте друга, которую он должен скрывать. Сирано против воли открывает Роксане столь долго хранимую им тайну. Но борется с собой упорно, до конца. «Любимая, нет, я вас не любил», — с каким-то ожесточением, словно казня самого себя, восклицает он.

И, наконец, самая трудная и самая решительная битва Сирано — с нелепой и так предательски подкравшейся к нему смертью. Сирано вскакивает, выхватывает шпагу из ножен и яростно начинает разить своих многочисленных невидимых врагов. Вот они: ложь, предрассудки, подлость, клевета, глупость... И несмотря на то, что шпага его разрезала лишь воздух, зрители не смеялись, захваченные одержимостью храброго воина. Искренним и сокровенным чувством пронизан был его предсмертный завет, произносимый еле слышно, но значительно. «Я завещаю вам свою любовь, Роксана,— тут Сирано, как бы вдыхая аромат нежного цветка, улыбался.— А вам,— он обращался уже к друзьям — Ле-Бре и Рагно, заканчивая фразу резким и полным внутренней силы тоном: — святую ненависть мою». После этого следовала минута полного затишья, казалось даже, что все уже кончилось. Но неожиданно Сирано снова выпрямлялся, и голосом, в котором были слиты печаль и радость, говорил свою последнюю фразу: «Я умираю, но дерусь...». Так умирает не острослов, не дуэлянт, не неудачливый влюбленный,— так умирает воин, сражающийся до последней секунды.

Наверное, во Франции в дни второй мировой войны имели в виду именно такого героя, когда присвоили газете, сражавшейся с фашистами, имя Сирано де Бержерака.

И на сцене Свердловского театра Сирано воспринимался не как человек далекой эпохи, а как солдат наших дней.

Стремление актера углубить и расширить представление зрителей о герое, смело идущем на бой с силами зла, выразилось и в тех работах, где, казалось бы, боя как такового не было, и на смену шпаге Сирано пришла острая публицистика — столкновение не на жизнь, а на смерть, во имя мира и справедливости.

В то время перед искусством встали проблемы, связанные с построением новой жизни, которая возникла после войны. Одной из этих проблем —

борьбе за мир во всем мире — было посвящено немало пьес и спектаклей в первые послевоенные годы. Пьесы К. Симонова, Б. Лавренева, В. Собко, Н. Вирты шли на всех сценах страны.

Первой в этом круге работ явилась для Ильина роль Гарри Смита в политической драме К. Симонова «Русский вопрос» (1947), роль, которую сам он считал для себя в какой-то мере переломной. Тем более, что верный путь к ней актер нашел не сразу.

В пьесе, посвященной, казалось бы, частному вопросу — столкновению честного журналиста с заправилami реакционной американской прессы, К. Симонову удалось нарисовать типичную картину послевоенной жизни США. В содержании произведения заметное место занимают личные коллизии Смита, но все-таки главным здесь является острый политический конфликт с макферсонами и гульдами, приводящий честного журналиста к активной позиции человека, отстаивающего свое право говорить правду о мире.

Между тем, в процессе работы Ильин вместе с режиссером В. Лерминым отдал свое внимание лишь переживаниям Смита, возникшим от его соприкосновения с неприглядной американской действительностью послевоенного времени. На всем облике и поведении Смита лежал отпечаток уныния и безнадежности от непосильной схватки с судьбой. Особенно это подчеркивалось во второй половине спектакля, где растерянный, несчастный человек диктовал секретарше Мэг не глубоко честную книгу о России, а свой смертный приговор. Такая обреченность изредка прерывалась истерическими вспышками любви к Джесси, но это чувство также не могло разрядить гнетущую обстановку.

Реакция первых зрителей, пришедших на общественный просмотр, дала почувствовать, что спектакль лишен нужного эмоционального воздействия. Премьеру решено было отложить, продолжались репетиции. В работу включился главный режиссер Е. Бриль, который попытался осторожно, време-

нами испытывая некоторое сопротивление исполнителя главной роли, увести актера от прежнего ошибочного понимания. И в результате Ильин иными глазами увидел своего героя. Избавиться от камерного, интимного решения образа Смита он смог только тогда, когда понял, что образ этот своими корнями связан с могучим движением за мир во всем мире, глубоко волновавшим и его лично.

В новом варианте спектакля совсем изменилась трактовка образа Смита. Теперь перед зрителем представал не мрачный, пессимистически настроенный журналист, способный лишь на «выяснение отношений» в пределах собственной редакции, а честный и мужественный человек, действительно прошедший суровую военную школу во время исторической битвы на Волге и в сражении под Гжатском.

Ильин не пытался представить Смита уже с самого начала защитником коммунистических идей. Раскрытие образа определялось огромным желанием Смита осмыслить происходящее. Центральное место в спектакле заняла сцена, где Смит диктовал книгу о России. Теперь (во второй редакции спектакля) этот эпизод был наполнен горячим увлечением человека, сделавшего доброе и справедливое дело. Радость была в нем ключом, выплескивалась, находя свое крайнее выражение в бурной пляске. В этот хоровод вовлекались и все окружающие. Режиссер нашел хорошую деталь, помогавшую актеру: в комнате висела большая кукла, ее Гарри привез из России. Кукла пользовалась особой его симпатией, он весело с ней разговаривал, как бы желая поделиться всеми своими счастливыми переменами. И затем в финале, когда уносили все вещи из комнаты, кукла оставалась с ее хозяином как единственный верный и испытанный друг.

Коренным образом изменилось отношение Ильина к заключительному монологу Смита, который он прежде неправильно понимал. Теперь актер не только не сглаживал его публицистическую тональность, а вел открытый, гражданский разговор

в предстоящей ему в дальнейшем трудной борьбе за идеалы подлинной Америки.

Зрители и пресса горячо приняли второй вариант постановки, в котором, по словам самого актера, «трогательная история о том, как честный американец не пошел на сделку с совестью и остался из-за этого без крова, без дома, без жены и без работы, превратилась в глубокую драму о том, как накапливает силы, развивается и растет движение за мир во всем мире»¹.

Еще большее значение имели созданные Ильиным в те годы образы его соотечественников, вынесших на своих плечах самые тяжкие испытания войны и теперь смело подошедших к решению насущных задач послевоенной жизни страны. В нашей литературе этого периода одной из самых существенных явилась тема духовного возрождения человека, понесшего во время войны большие нравственные и физические потери и вновь вернувшегося к своему привычному занятию.

О таком возрождении рассказывают пьесы «Золотая карета» Л. Леонова, «Сотворение мира» Н. Погодина, романы и повести — «Жатва» Г. Николаевой, «Круглые горки» Н. Вирты (а затем его же пьеса «Дали неоглядные» на тот же сюжет), но, пожалуй, наиболее сильно и впечатляюще поведал о мучительном, но необычайно благотворном процессе заживления ран в своем романе «Счастье» П. Павленко (роман был инсценирован С. Радзинским и поставлен во многих театрах страны).

В «Счастье» (1949) Ильин сыграл Воропаева, полковника в отставке, сначала «вывалившегося из прежней жизни, как из самолета», а затем вновь завоевавшего право на творческий труд, радость бытия. В работе над образом актеру чрезвычайно помогло то, что он очень скоро по-настоящему полюбил своего героя. Впоследствии Ильин всегда

¹ Б. Ильин. Уроки жизни. Сб. «Герои современности на сцене». М., «Искусство», 1957, стр. 124—125.

называл Воропаева в числе своих любимых и наиболее удавшихся ролей, рядом с Арбениным, Яго, царем Федором, дядей Ваней, Глобой, Сирано, Хлебниковым. На сцене предстал характер глубоко драматический, покоряющий значительностью интеллекта.

...Южный берег Крыма. Зимний ветреный день. На некогда цветущую, а ныне разоренную землю приезжают люди из разных мест страны. Последним, явно опоздав к месту назначения, опираясь на костыль и устремив печальный взгляд на руины, сходит на пристань полковник Воропаев. Навсегда расставшись с армией после ампутации ноги, пережив утрату семьи, он приехал сюда с сознанием, что теперь он «существо лежащее, пассивное, ненужное». Единственное, что еще, казалось бы, оживляет его, — это воспоминания.

Услышав по радио о прорыве наших войск на Дунае, он улыбается, подходит ближе к репродуктору, взволнованным тоном начинает рассказывать окружающим о прежних боях, о друзьях по оружию, но вдруг, осознав, что все это уже в прошлом, снова мрачно и горько восклицает: «Да, не вернется более эта жизнь, не увижу я никого из них...». И невольно возникала мысль: неужели нет путей к его духовному возрождению?

Колхозное собрание. Председатель собирает всех членов артели, для того чтобы поднять дисциплину, призвать отстающих и саботирующих к более активной работе по сбору винограда. Люди слушают безразлично его скучную и казенную речь. И тогда Воропаев, до этого молчаливо сидящий где-то в стороне, неожиданно не только для окружающих, но, очевидно, и для самого себя, просит слова. В бывшем полковнике вдруг просыпается прирожденный агитатор. Смело и решительно продолжает он «наступление», призвав в союзники бывших фронтовиков. Говорит неожиданно резко и сильно, обращая попеременно к каждому из бывших солдат, стараясь напомнить наиболее дорогие моменты из их фронтовой жизни. Все вокруг

Воропаева приходит в движение. Сам Воропаев ощущает прилив сил, не только духовных, но и физических. Он как бы становится бодрее: глаза загораются, лицо светлеет, фигура выпрямляется.

Процесс обретения самого себя происходит в нем постепенно. Вместе с осложнением болезни, приковавшей его к постели, вновь появляются у него рецидивы пессимистических настроений. Однако это ненадолго. Стоит Воропаеву увидеть около себя людей, которые ему по-настоящему дороги, которым он нужен, как настроение его меняется, внимание переключается на них, на общие беды и радости,— и для уныния просто не остается места.

Во второй половине спектакля, рисующей уже практическую деятельность Воропаева, Ильин стремился показать истинно большевистский стиль работы этого человека. Смотря на удивительно помолодевшего, романтически приподнятого Воропаева,

Воропаев — В. Ильин, Городцов — Н. Чукин. «Счастье» П. Павленко и С. Радзинского. Свердловский драматический театр. 1949



зрители проникались уверенностью, что он мог быть в Астрахани с Кировым, сторожить границу на Амуре, строить Комсомольск, воевать на Дальнем Востоке, а затем на Севере, близ Финляндии. Деятельность его в Крыму воспринималась как еще одна славная страница из биографии коммуниста, обладающего удивительно целеустремленным, боевым характером. Но актер сознательно не утаивал от зрителя склонности своего героя к самоанализу и контролю своих мыслей и чувств.

Рассказывая о своей работе над этой ролью, Ильин писал: «Думы, сомнения Воропаева возникают не в отрыве от дел, не в разладе с ними, а в результате его деятельности»¹. При таком подходе к роли, при драматическом ее нарастании вполне закономерен был финал, когда Воропаев чувствовал себя действительно счастливым. Счастье это было им по-настоящему выстрадано, путь к нему был нелегким, но убеждающим,

И становилось понятным то значение, какое Ильин придавал образу Воропаева в своей творческой биографии. Этот интересный современный характер заключал в себе любимую тему актера. Только здесь она обретала иное качество. В отличие от чеховских интеллигентов, Воропаев находил свою цель не в мечтах, а в реальной жизни, так как был кровно связан с народом, в нем черпал силы для преодоления собственных слабостей и с ним делил радость победы.

К этому времени и сам актер научился, подобно своему герою, преодолевать трудности, окунаясь в жизнь, черпая из нее. Наблюдательность, живой интерес к людям, несомненный талант психолога всегда выручают его в тех случаях, когда пьеса недостаточно глубока и художественна, а характер героя, сама по себе мысль автора волнуют, кажутся современными и нужными. Среди ролей, в которые актер вложил много наблюдений и раздумий, особенно запомнился зрителям и единодушно от-

¹ Б. Ильин. Уроки жизни, стр. 128.

мечался критикой руководитель сибирской стройки Макеев в пьесе К. Симонова «Чужая тень» (1949).

Роль эта у автора была невыигрышной. Но в Свердловске — городе, в котором много инженерно-технической интеллигенции, можно было найти немало «прототипов» Макеева, и актера именно это и увлекло: конкретизация роли, ее обогащение. Особенно похожими на героя Симонова Ильину казались двое: один крупный металлист, прошедший путь от рядового рабочего до видного ученого, соединяющий в себе много различных специальностей — педагога, лектора, общественника, практика производства; другой — руководитель завода, депутат Верховного Совета, энергично содействующий хозяйственному и культурному развитию района. Это были инженерно-технические работники, владевшие большим запасом знаний.

Именно так им виделся ему и Макеев, именно поэтому казались органичными актеру те большие публицистические монологи, которые он произносит в пьесе и которые вытекают из самого существа его гражданского темперамента, умения разглядеть общественную значимость каждого явления и желания дать ему точную оценку. Правдивость образа Макеева заключалась для исполнителя роли еще и в том, что он мог свободно увидеть его и вне обстоятельств, показанных в пьесе.

«Я живо представил себе этого человека в любой обстановке. Представил, как он покупает цветы Ольге, заботливо выбирая каждый цветок, оглядывая, чтобы не было увядших лепестков; представил его за новогодним столом, где его раскатистый смех перекрывает все голоса; представил в кабинете министра, где он не слишком-то стесняется в выражениях, отстаивая свои требования. И знаете, что мне особенно нравится в Макееве? То, что он везде и всегда остается самим собой, что он неизменно прям и прост»¹.

¹ Б. Ильин. Что такое хорошая роль? «Театр» № 3, 1956, стр. 80.



Макеев — Б. Ильин, Ольга — Е. Дальская.
«Чужая тень» К. Симонова. Свердловский
драматический театр. 1949.

Впервые появляясь на сцене, Макеев — Ильин, с его ладной, здоровой фигурой, крепкими, уверенными движениями одетый по-сибирскому климату в теплый свитер и бурки, приносил в квартиру Трубникова неуголимую жажду деятельности, горячее дыхание стройки. Трудовой долг бросает его то в тайгу, то в пустыню, и он с огромным удовлетворением воздвигает новые города, предприятия, изменяя тем самым лицо земли. Актер подчеркивал любовь своего героя к жизни во всех ее проявлениях. У его Макеева был прекрасный аппетит. Он способен радоваться и горячей ванне, и свежести морозного дня. Очень тактично, ненавязчиво, но сильно показал Ильин чувство Макеева к Ольге, которую он любит цельно и глубоко, не выдумывая мнимых психологических сложностей, но активно стремясь добиться ясности в отношениях.

Макеев немного грубоват, способен иной раз бросить едкое словцо, подшутить над окружающими.

ми. Но за всем этим нетрудно различить натуру чуткую, привлекающую своим жадным интересом к жизни и к людям, умеющую найти выход из любого трудного положения. Поначалу подобные качества лишь угадываются в этом внешне необычайно колоритном и жизнелюбивом человеке. Но затем, в момент решающих событий пьесы, они определяют собой все мысли и чувства Макеева. И в заключительном акте он ведет себя как истинный боец: спокойно отстаивает свою правоту, когда это возможно; кричит, если чувствует, что иначе нельзя воздействовать на собеседника; ссорится с лучшим другом, коль скоро иного выхода нет; смело идет навстречу врагу и добивается правды, считая такое поведение единственно возможным.

Позитивное, утверждающее начало, явно преобладающее в этот период в творчестве актера, не исключало для него и борьбы средствами своего искусства с явлениями отрицательными. При этом как бы ни интересно было само по себе сатириче-



Макеев. «Чужая тень»
К. Симонова. Свердловский
драматический театр. 1949

ское или комедийное решение роли, актера всегда волновал процесс, происходящий в сознании человека.

Вот, например, его Ратников в пьесе А. Софронова «В одном городе». Одетый в просторную блузу с широким поясом, еще больше подчеркивавшую его тучность и неповоротливость, но, тем не менее, преисполненный сознания собственной значительности и потому необычайно высокомерный с подчиненными, этот Ратников в исполнении Ильина был типичным вельможей — на посту председателя горисполкома. Когда-то этот человек был одержим самыми благими намерениями по благоустройству руководимого им хозяйства. Но гигантомания — создание крупных зданий-памятников — настолько его увлекла, что он забыл о людях, стал всех поучать, пригреб вокруг себя мошенников.

Ильин живописал этого самовлюбленного бюрократа отнюдь не грубыми красками. Цель его была не только в разоблачении Ратникова, но и в демонстрации того сложного процесса, который начал происходить в его герое, когда он столкнулся с принципиальной позицией секретаря горкома партии Петрова. Хорошо передавал актер изумление председателя горисполкома, неожиданно увидевшего всю нелепость собственного поведения. Финал роли был показан как драматический момент в жизни человека, хотя в основе своей образ Ратникова решался в приемах острохарактерных, даже сатирических.

Ратников развивал в какой-то мере линию творчества актера, начатую еще Беней Криком. Только теперь фигура отрицательного персонажа стала масштабной, так как выражала собой именно определенное явление, с которым актер призывал активно бороться. Однако Ратников явился лишь случайным ярким эпизодом, не имеющим прямого соприкосновения с другими работами этого периода и получившим развитие только в последующие годы.

Центром творчества актера в послевоенное время явился образ человека, воюющего с миром уходящим и становящегося в ряды строителей новой жизни на земле. В тех случаях, когда актеру удавалось встретиться с произведениями драматургии, насыщенными конфликтами современности, раскрыть характеры значительные, движимые поисками наиболее правильного выхода в трудных ситуациях, тогда он одерживал настоящие свои победы. Эти роли были что называется ему по душе, он обогащал их своими раздумьями о действительности, своим чувством гражданина.

Зрелость

Последнее десятилетие — период исторических решений XX и XXII съездов КПСС — является периодом необычайно плодотворным для многих деятелей литературы и театра.

Художник, необычайно чуткий к времени, к событиям общественной жизни, Ильин одержал в эти годы серьезные творческие победы, продемонстрировав зрелость мышления и профессионального мастерства.

На его долю пришлось немало интересных характеров и в пьесах и в инсценировках прозы. Если прежде на каждом этапе творчества развивалась какая-то одна существенная сторона его артистического дарования, то теперь находят свое яркое выражение все три основные линии его творчества, которые, сливаясь воедино, фактически и образуют то, что принято воспринимать как многогранную индивидуальность актера Бориса Федоровича Ильина.

В репертуар Свердловского театра последнего десятилетия были включены лучшие пьесы, написанные за это время: «Крылья» А. Корнейчука, «Персональное дело» и «Океан» А. Штейна, новая редакция «Кремлевских курантов» Н. Погодина, «Друзья и годы» Л. Зорина, инсценировка «Поднятой целины» М. Шолохова и др.

Во всех этих спектаклях Ильин, как правило, играет положительного героя, коммуниста. Созданные им за эти годы образы художественно неравноценны, но дело не в этом. Здесь интересна в первую очередь общая тенденция, обнаружившая желание актера глубоко проникнуть во внутренний мир героя, показать крупным планом основное в характере. Он уходит от довольно распространенного в театре принципа подробного, как бы освещенного ровным светом со всех сторон сценического рисунка: его искусство — это нахождение «фокуса», это пристальное внимание к самому главному в человеке. И еще одна особенность, объединившая все современные роли Ильина в это десятилетие: он энергично борется со всякого рода штампами, уже накопившимися в практике изображения коммуниста на сцене.

Характерен его Петр Ромодан в «Крыльях» А. Корнейчука. Работа эта выдвинула перед актером серьезные трудности, ведь секретарь обкома Ромодан в пьесе не наделен чертами по-настоящему крупной, неповторимой индивидуальности. Актер, которого увлекла идея роли, тем не менее, понял с огорчением, что обстоятельства, в которых действует Ромодан в пьесе, лишены захватывающего напряжения, не могут наэлектризовать зрителей, заставить их с огромным волнением следить за происходящим.

Увидев все это, Ильин, однако, не опустил руки, не пошел по линии наименьшего сопротивления. В процессе работы он прежде всего обратился к самой жизни, как уже делал это не раз в подобных случаях. Часами просиживал он во время приема у первого секретаря обкома партии, ста-

раясь почувствовать атмосферу, в которой тот живет и трудится, понять, в чем секрет его контакта со столь разными людьми. И снова вчитывался в пьесу...

В начальных сценах спектакля новый секретарь обкома не производил впечатления человека приветливого, обаятельного. Он входил на сцену тяжелой, чуть грузноватой походкой, погруженный в свои беспокойные мысли. Взгляд насупленный, лицо сосредоточенное, без улыбки. В голосе проскальзывают не совсем приятные властные нотки. Актер здесь сознательно полемизировал с привычным изображением в театрах ответственных работников, выходящих на подмостки с обаятельной белозубой улыбкой, бодрыми, всезнающими, заранее уверенными в успехе своих начинаний. Но такое решение, помимо того, что оно дает крайне ограниченное представление о характере подлинного большевистского руководителя, не соответствует идее пьесы Корнейчука, ее конфликту. А у Ильина, в решении, им предложенном, есть логика. Ведь Ромодан должен вступить в бой с людьми, занимающими ответственные посты в области, и дело это отнюдь не легкое. Отсюда та мрачность и погруженность в свои мысли, которые были характерны для Ромодана во время его первой встречи с новыми людьми и новой работой.

Но, естественно, как человек активный и деятельный, он не мог пребывать долго в этом своем состоянии. Его настроение заметно меняется при неожиданной встрече с бывшим фронтовым товарищем. Ромодану легче стало на душе, потому что по натуре он (Ильин показал это вполне отчетливо) отнюдь не пессимист.

Свойственное Ромодану чувство юмора, умение смело отстаивать в полемическом споре свою точку зрения и искренняя взволнованность становятся заметными во время беседы его с хитрым, ленивым и бесконечно отставшим от жизни Дремлюгой. Он начинает разговор с председателем исполкома спокойно, чуть иронично, подтрунивая над ним. Затем



Ромодан — Б. Ильин, Варвара — М. Токарева.
«Крылья» А. Корнейчука. Свердловский
драматический театр. 1955.

говорит уже более серьезно, с намерением получить точные сведения, но все еще с усмешкой. А дальше, когда речь заходит о подготовленном незадачливым руководителем докладе, в голосе Ромодана — уже настоящая твердость, решимость вывести этого обманщика на чистую воду. И — как итог всего этого разговора — резко, бескомпромиссно звучат в одной из заключительных сцен слова Ромодана: «Какой же вы руководитель?».

Именно эта линия Ромодана в спектакле была по-настоящему интересной. Куда меньше удавались актеру переживания его героя, вызванные выяснением отношений с женой. В пьесе эта личная тема показана несколько искусственно и с мнимой

А. Штейна. Однако для актера понять произведение — еще не все, главное — уметь зажить «жизнью человеческого духа» (К. Станиславский), найти такие средства сценической выразительности, которые пробудили бы в зрителе искреннее сочувствие переживаниям героя. Ильин нашел эти средства. Они удивительно просты, экономны, даже аскетичны.

Весь облик Алексея Кузьмича Хлебникова как бы свидетельствует о его скромности и высокой интеллигентности. Приятное, сразу располагающее к себе лицо спокойно и приветливо, в жестах — сдержанность, выработанная хорошей привычкой не делать лишних движений. Только в самой глубине его больших, каких-то удивительно открытых глаз ощутима затаенная тревога. И лишь одна фраза Хлебникова, сказанная не только с «нарочитым удивлением», как гласит ремарка, но и с непонятным сочетанием грусти и иронии: — «отпуск взял», — заставляет насторожиться.

Как и в некоторых других ролях, Ильин исподволь, постепенно знакомит нас со своим героем, что вполне соответствует замыслу автора, который показывает Хлебникова человеком с недюжинной волей, находящим в себе силы первое время скрывать от домашних большую горе — исключение из партии. Решившись на откровенный разговор со старым товарищем, капитаном первого ранга, Алексей Кузьмич сначала переживает тяжелую внутреннюю борьбу, но, наконец, отрывистым, абсолютно невозмутимым голосом произносит столь трудное для него признание. После этого наступает облегчение: к Хлебникову возвращается его обычное спокойствие.

В первом акте у Хлебникова происходит небольшой телефонный разговор с Челябинском, где он консультирует важный объект. Казалось бы, проще всего было сыграть этот эпизод как своеобразную «отдушину» для Хлебникова. Но такое решение как раз тянуло на привычное, знакомое, лежащее на поверхности. А Ильин хотел избежать то-

го, что утвердилось на сцене и повторяется, повторяется у самых разных актеров. Поэтому он не воспользовался приемом, который так и напрашивался.

Передавая глубокую сосредоточенность, даже одержимость Алексея Кузьмича экспериментом, проводившимся по его расчетам, актер открывал в нем натуру творческую, умеющую всем своим существом отдаваться процессу мысли, поискам. Это был не случайный эпизод, и судьба такого Хлебникова уже сама по себе не могла не волновать зрителя. Между тем, Ильин понимал, конечно, что в пьесе идет речь не столько о недооценке одаренной личности, сколько о несправедливости по отношению к честному коммунисту.

Игра Ильина утверждала активность Хлебникова, для которого нет необходимости во вмешательстве высшей инстанции, так как он искренне верит, что его партийная организация должна разобраться в существе дела. Именно поэтому, встретившись со своим главным врагом — карьеристом и демагогом Полудиным, — Хлебников не обороняется, а наступает. Он объясняется с начальником управления кадров с большим внутренним достоинством, не скрывая своего органического неприятия людей подобного рода. «Кто дал вам право так разговаривать со мной, советским гражданином?» — эту фразу актер говорил с убеждающей силой.

Самой волнующей сценой в спектакле была беседа Хлебникова с приемной дочерью Марьяной. Беседа шла в задушевных, лирических тонах. Усталый, потерявший немало физических сил, Хлебников ложится на диван, девушка садится рядом с ним, он ласково обнимает ее. Казалось бы, все располагает к тому взаимному пониманию, какое устанавливается только между очень близкими людьми.

В эту минуту Марьяна и сообщает Хлебникову о своем решении до тех пор не подавать заявление в партию, пока его не восстановят. Лирического настроения у Хлебникова как ни бывало. Его

словно встряхнули. Затем вырываются первые раздраженные, даже презрительные слова, обращенные к дочери. Правда, тут же он берет себя в руки, начинает объяснять Марьяне, что такое для него партия. Хлебников — Ильин не поучает дочь, а убеждает ее примером всей своей жизни, говорит горячо, от сердца, с особой, волнующей гордостью произнося: «Я не сделал ничего такого, за что у меня можно отнять самое для меня дорогое». А через мгновение тихо, но по-настоящему вдохновенно высказывает дочери такую важную для него мысль — «партию обмануть нельзя...»

Мотив убежденности, нестигаемости Хлебникова придает всему образу светлую, мажорную тональность. «Пусть среди тысячи зрителей, сидящих в зрительном зале, будет один человек, несправедливо обиженный, испытавший на себе то, что довелось испытать Хлебникову, и, может быть, уставший бороться, я сыграю последнюю картину для него одного, поддержу его, подбодрю и буду благодарен автору за то, что он дал мне такую возможность, возможность активного вмешательства в человеческие судьбы»¹. В этом высказывании актер объясняет не только то, почему ему так нравилась роль, но и почему она по-настоящему удалась. Именно активное вмешательство в судьбу честного коммуниста Хлебникова, пережившего тяжелое испытание, но выстоявшего и победившего, предопределило принципиальное значение этой работы, ее центральное место в ряду образов строителей коммунизма.

Несомненный интерес представляет также выступление актера в небольшой роли Печерского в драматической хронике Л. Зорина «Друзья и годы» (1962). Матвей Михайлович Печерский, большевик Кировского поколения, становится жертвой несправедливого навета. Одна из сцен происходит непосредственно после партийного собрания, исключившего его из рядов коммунистов. Два сильных чув-

¹ Б. Ильин. Что такое хорошая роль?, стр. 83.

ства владеют здесь Матвеем Михайловичем, пожилым человеком с осунувшимся от только что пережитого потрясения лицом. Когда Печерский рассказывает о том, что случилось, в его глазах можно прочесть печаль и даже испуг, словно ему стыдно за тех, кто так поступил с ним.

Казалось бы, неожиданно обрушившееся на этого немолодого человека несчастье должно целиком поглотить его, изгнать из его души все остальные чувства. Но этого не происходит. Уже собираясь уходить от Державина, молодого, преуспевающего юриста, Печерский неожиданно поднимает опущенную до этого голову и, точно сбросив с себя тяжелый и давящий груз, с чувством просветления и глубокой веры произносит: «Я не стыжусь своей жизни, Юрий Павлович, и желаю вам в моем возрасте сказать то же самое».

В образе, созданном Ильиным, есть настоящая мудрость без назидания, стойкость без твердокаменности, сила, рожденная в преодолении страдания, гордость от сознания правильности избранного пути. Фигура большевика тридцатых годов Печерского достойно входит в галерею наиболее значительных героев, сыгранных актером за последнее десятилетие.

А завершает ее совсем недавно воплощенный им характер другого представителя этого славного, хотя и беспокойного и сурового времени в истории нашей страны. Речь снова идет об эпизодической роли — о кузнеце Ипполите Шалом в «Поднятой целине» М. Шолохова (сезон 1963/64 года).

Решение поручить небольшую и не очень выигрышную роль Шалого такому мастеру, как Ильин, сразу определило значение, какое в театре придавали образу старшего друга и учителя Давыдова. Актера увлекла возможность работы над ролью в произведении Шолохова, он наслаждался шолоховским словом и с радостью взялся за роль.

Задача была отнюдь не из легких: ведь в течение длительного периода, со времен Шадрина в «Человеке с ружьем» (1938), Ильину не пришлось

сыграть рабочего или крестьянина, — его героями были люди, не связанные с физическим трудом. Возникало опасение: сумеет ли он быть по-настоящему убедительным на сцене.

...Навстречу Давыдову выходит массивный человек с черными натруженными руками и густой бородой. С наслаждением скручивая сигарку, он медленно, немного растягивая слова, беседует с председателем колхоза. Актер нарисовал верный портрет деревенского пролетария, нашел точную внешнюю характерность образа. Но если другие исполнители этой роли дальше этого не шли, то Ильин старался сделать больше, — раскрыть существо образа старого наставника и друга Давыдова — его стремление бороться с врагами Советской власти, скрывавшимися в его родном колхозе. Оно дает о себе знать уже во время первого разговора, когда при воспоминании об убитых в деревне людях в спокойном тоне речи кузнеца появляются неожиданно резкие, взволнованные ноты. Или в том, как трясущимися руками хватает Шалый пулемет, найденный у кулака в подвале.

Но наиболее отчетливо раскрывается характер этого неутомимого искателя истины в сцене партийного собрания. Всю первую половину собрания Шалый молчит. И только в самом конце минутную тишину неожиданно нарушает его негромкий, но полный какого-то особого значения вопрос, прямо обращенный к Островному: «А почему ты, Лукич, не подаешь в партию?». Весь свой дальнейший разговор с Лукичом кузнец ведет по-прежнему неторопливо, не сразу подбирая слова, но настойчиво и неуклонно желая понять, где правда.

Когда Островнов, увиливая от истины, проявляет неожиданный интерес к тому, почему он, Шалый, не вступает в партию, старик на секунду задумывается. И вдруг рождается в его голове важная мысль и находятся единственно возможные слова, которые он произносит четко, словно взвешивая каждую фразу: «Если ты, Лукич, не вступаешь, значит, мне надо вступать!... Разных партий

мы с тобой люди». Чувствуется, что неумелый оратор волнуется, но теперь его уже не остановишь, не собьешь. «А ну-ка пишите!» — решительно и как-то озорно выкрикивает Шалый, протягивая заявление, и в едином порыве вместе со всеми поднимает руку, голосуя за свое избрание. Ильин играет всю эту сцену как важный и решительный момент в жизни Ипполита Шалого.

Ищущая, органически правдивая, цельная натура деревенского кузнеца Шалого сродни стойкому в годину тяжелых испытаний старому партийцу Печерскому, сильному своей убежденностью инженеру Хлебникову, смело вступающему в борьбу с косностью Ромодану. Разница социальных слоев и профессий хорошо передавалась актером, но здесь она не так уже и существенна. Гораздо важнее было передать черты, объединяющие всех этих людей. Ильину счастливо удалось избежать опасной склонности к пафосу и декларативности, с одной стороны, сентиментальности и мелодраматизму — с другой, подчеркиванию черт внешней характеристики, — с третьей. Всему этому были подвержены многие исполнители ролей такого плана. Внешняя сторона образа не имела тут для актера большого значения, хотя он находил и индивидуальный грим, и особую походку, и ритм движений. Но Ильин не заострял на этом внимания. Главным было проникновение в суть раскрываемых характеров.

В его исполнении возникали на сцене простые, искренние, в существе своем очень душевные люди, которые стараются не обременять окружающих своими переживаниями и таят их глубоко в себе. Здесь давали себя знать всегда присущие актерской природе Ильина психологическая тонкость и сдержанная эмоциональность. И, вместе с тем, его искусство приобретало новые качества — стало более действенным, целеустремленным и поэтому более современным. Лишь до поры, до времени его герои казались несмелыми и даже робкими, а в решающий момент жизни обнаруживали высокую большевистскую принципиальность и горячую веру

в неизбежную победу правды. Борясь за утверждение передовых идеалов нашего времени и завоевывая свое право на активную позицию, они совершали подлинный гражданский подвиг во имя торжества высоких принципов коммунизма. Современные образы Ильина развивали и в какой-то мере поднимали на новую ступень центральную линию его творчества.

Ильину особенно дороги роли, дающие возможность выразить чувства искренней привязанности к человеку, который по-настоящему близок ему своими мыслями, чувствами и поступками; человеку, судьбой которого он искренне обеспокоен. Как справедливо заметил Б. Молчанов, Ильин органически неспособен играть людей дряблых, ноющих, лишенных каких бы то ни было стремлений. Но думается, от него также далеки и герои, не испытывающие никаких сомнений, лишенные внутреннего развития.

Словом, эти крайности чужды актеру, всегда стремящемуся раскрыть драматические переживания людей внутренние активных, старающихся отыскать выход из создавшегося трудного положения, преодолеть барьер собственных слабостей, а порой и ошибочных представлений.

Благодатное поле деятельности представилось Ильину в образах горьковской драматургии, которая всегда была ему близка. Еще в Саратове он сыграл Петра в «Мещанах», в Баку — Грекова во «Врагах», в первые годы работы в Свердловске — Пепла в «На дне», а позднее — Якова в тех же «Врагах».

Из этих работ наиболее интересна последняя. Играя Якова, актер встретился с давно заинтересовавшей его темой русской интеллигенции, мучительно искавшей цели в жизни. Ее пути волновали Ильина и в связи с чеховской драматургией, когда он играл дядю Ваню. Во «Врагах» он столкнулся с дорогой для него проблемой на новом общественно-историческом этапе, отраженном в пьесах Горького.

И все же центральной горьковской ролью Ильина стал не совестливый, но беспомощный Яков, а Яропегов в пьесе «Сомов и другие».

Свердловский театр одним из первых в стране поставил эту пьесу Горького. Не существовало никаких сценических традиций в истолковании «Сомова», и коллективам, первым взявшимся за постановку, приходилось самим находить ключ к сложным горьковским образам. Большим достоинством работы Свердловского театра пресса считала умение режиссера В. Битюцкого передать атмосферу созидания, характерную для эпохи тридцатых годов.

Театр дал точную и художественно убедительную расстановку борющихся сил, показал победу сил прогрессивных. Но наиболее яркими получились в спектакле фигуры инженера Яропегова (Б. Ильин) и жены Сомова Лидии (В. Шатрова), всем своим поведением как бы подтверждающие историческую обреченность «сомовых».

Фигура Яропегова в ряде театров, где ее воспринимали только как комедийную, не заняла должного места в системе образов спектакля. А Ильин сумел сделать ее центральной. Каким образом? Дадим слово постановщику спектакля В. Битюцкому. «Что делает Ильин? Он наделяет Яропегова острым конфликтом сознания. У Яропегова — Ильина непрерывно происходит мучительное осмысление жизни и людей. Мертвое прошлое цепко держит человека, но человек увидел свет новой жизни, он пытается разобраться в ней, понять ее, и в момент решающей схватки враждебных сил принимает возмездие как искупление, как начало новой жизни. Это здорово и по-горьковски верно»¹.

Показывая драму Яропегова, Ильин отнюдь не был однообразным на сцене. Оригинальность и талантливость его исполнения как раз в том и заключались, что он сумел передать всю причудливую сложность этого горьковского образа. В соот-

¹ «Вечерний Свердловск» от 27 мая 1961 года.



Яропегов —
Б. Ильин, Трое-
руков — Г. Ге-
цев. «Сомов и
другие»
М. Горького.
Свердловский
драматический
театр. 1953

ветствии с той характеристикой, которую дает дру-
гу своего мужа Лидия: «...очень талантливый, за-
бавный, пьяница, немного шут. Нахал и бабник»,
и учитывая, что Горький признает эту характери-
стику правильной, Ильин в первых картинах спек-
такля играл человека обаятельно-веселого, ирони-
чески-насмешливого, немного даже наигрывающего
свою беспечность эпикурейца и балагура.

Красивое, хотя уже немного помятое лицо, не-
которая небрежность в одежде, сменяющаяся не-
ожиданной щеголеватостью, то подчеркнутая рас-
слабленность, то повышенная энергия в движе-
ниях — этот внешний портрет Яропегова вполне
гармонирует со всем его легкомысленным и не-
серьезным поведением. И при всем том это натура,
несомненно, незаурядная, наделенная завидным да-

ром разглядеть дурное и хорошее в человеке, даже если это дурное и хорошее спрятано глубоко в душе. Именно поэтому Яропегов так едко и зло подтрунивает над Сомовым, так ласков и приветлив



Яропегов—Б. Ильин,
Фекла — Н. Петипа.
«Сомов и другие»
М. Горького. Свердловский драматический театр. 1953

с Феклой и Дуней, так грустно-внимателен с Лидией. Но все это — прелюдия.

Настоящая кульминация образа Яропегова в спектакле наступает в третьем акте, во время его откровенного разговора с Лидией, с которой они, очевидно, были когда-то близки и которая, быть может, до сих пор ему еще дорога. Лидия задает своему бывшему другу вопрос, не имеющий как будто к ним никакого личного касательства: «Что такое фашизм?» Но этот вопрос почему-то выводит Яропегова из равновесия. Он вздрагивает, перестает ходить по комнате, пристально и испуганно смотрит на Лидию. Потом, как бы отгоняя что-то от себя и собравшись с силами, начинает объяснять, подбирая точные выражения: «... это когда крупный зверь поедает менее крупного...». Удачное

объяснение увлекает самого Яропегова. Но потом его настроение резко меняется. «Зачем тебе понадобилось знать это?» — в этот вопрос Ильин вкладывал всю силу смятения честного человека, пораженного смутной догадкой, что вопрос Лидии имеет непосредственное отношение к Сомову и компании.

Логическим развитием данного эпизода была следующая за ним в конце акта сцена пьяного дебоша трех подгулявших друзей — Яропегова, Троекурова и Лисогонова. В отличие от постановки Ярославского театра, где в центре был озлобленный, рвущийся вперед Троекуров — Коршун, в Свердловске эта сцена решалась как импровизация Яропегова, желающего дать понять Лидии всю ничтожность и пустоту Сомова через убожество близких ему людей. В Яропегове — Ильине как бы жили два человека: один — кривлявшийся, словно потерявший над собой контроль; другой — едва заметно, сосредоточенно наблюдавший за реакцией Лидии.

Самым сильным во всей сцене был момент, когда Яропегов, уже не в состоянии больше притворяться, вдруг в изнеможении опускается на стул и закрывает глаза, испытывая, видимо, глубокое страдание и омерзение. Но вскоре после этого быстро вскакивает и продолжает прежнюю игру. Теперь, однако, уже трудно поверить в пустоту и беспечность Яропегова, которыми он лишь искусно маскирует свое смятение.

В заключительном акте, после неудачного покушения на него, он опять появляется на даче Сомовых, только теперь во всех его прежних шутках и остротах ощутим какой-то налет горечи, это веселье с надрывом вряд ли кого-нибудь может обмануть. И только когда его спрашивают, как арестовали Попова, Яропегов не просто отвечает: «Я видел, что Попова любезно ведут, а он... идет», но потешаясь над испуганно слушающим Богомоловым, выразительно показывает пальцами на перилах веранды, как шел Попов в присутствии кон-

войных. В эту минуту зрители словно видели прежнего Яропегова — остроумного и шутливого. Но это было не пустое балагурство, а злая ирония над теми, кто сейчас уже внутренне далеко от него.

Каков же итог жизненного пути Яропегова в спектакле? В некоторых театрах исполнители давали понять, что Яропегов уже отошел от Сомовых. Ильин не констатировал это столь категорично, его Яропегов еще не принял окончательного решения. Он — в брожении, в стремлении найти правильный выход из положения, но неизвестно, когда это произойдет, сейчас или еще нескоро. Актер предоставлял зрителям возможность самим размышлять об этом.

Как тонко подметила критик И. Сегеди¹, работа Ильина рождала более общие мысли «о том, что сила человека разрушается и гибнет, если человек теряет связь с народом, теряет историческую перспективу. И о том, что такое талант, что питает его, что губит. И еще о многом заставлял нас задумываться актер, потому что в образ Яропегова он вложил свое раздумье, свое понимание жизни».

Через несколько лет (в 1957 году) Ильин выступил в роли Забелина в новой постановке «Кремлевских курантов», осуществленной Свердловским театром (в этом спектакле он прежде исполнял роль В. И. Ленина). Ни исторический материал пьесы Погодина, ни ее сюжет, ни тема как будто никак не совпадали с содержанием горьковского произведения. Но все же в судьбе инженера-энергетика, очень сложной дорогой идущего к революции, актер нашел все тот же важный для него мотив о подлинном месте трудовой интеллигенции в жизни народа. Он насытил свою игру в «Кремлевских курантах» истинно горьковской непримиримостью к ошибочной позиции своего героя и доказал полную закономерность своего решения роли, во многом отличающегося от мхатовского.

¹ «Театр» № 12, 1957, стр. 42—51.

Оба выдающихся исполнителя роли Забелина на сцене Художественного театра играли по-разному, но в одном они, несомненно, сходились, показывая прежде всего фигуру глубоко драматическую, непонятую окружающими. Это особенно было заметно в первой сцене — на толкучке у Иверских ворот в Москве.

Если у Хмелева, полного какого-то удивительного благородства и высокой интеллигентности, инженер, торгующий спичками, был личностью крупного масштаба, попавший в сборище мошенников, а Ливанов изображал этакого колосса, возвышающегося над пигмеями и с трагическим непониманием оглядывающего неприглядную картину спекуляции и наживы, то Ильин показывал человека, подчеркнуто демонстрирующего всю нелепость своего занятия и ради эффекта взявшего не



В роли В. И. Ленина — Г. Шевченко, в роли Ф. Э. Дзержинского — К. Максимов, Забелин — Б. Ильин. «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Свердловский драматический театр. 1957



Рыбаков — А. Ильин, Забелин — Б. Ильин. «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Свердловский драматический театр. 1957

только лоток со спичками, а привязавшего еще на спину большой мешок для денег.

Забелин у Ильина полон скепсиса, он откровенно иронизирует над окружающими, над общим тяжелым положением и, может быть, больше всего над самим собой. И только в финале сцены в вызывающе громкой фразе: «Спички серные, довоенные, безопасные, фабрики Лапшина» — неожиданно слышатся не только презрение и вызов, но и затаянная обида.

Возвращение Забелина домой в Художественном театре показано как трагическое одиночество человека, далекого от окружающих и ждущего своей гибели. Ильин снова решает эту сцену иначе. Для его Забелина, — скептика, насмешника, скрывающего свои интимные чувства за напускной бравадой, — встреча гостей, появление матроса Рыбакова и даже приход за ним представителя власти — всего лишь забавный спектакль. Окончания его он ждет с некоторым любопытством, иногда даже с пренебрежением и только в конце, когда покидает свой дом, с какой-то долей серьезности.

Привычное настроение не покидает Забелина и при встрече с Лениным. В ответ на приглашение

Перед началом выездного спектакля «Кремлевские куранты» в сельской местности. Красноуфимский район. 1960





Прозоров. «Горное гнездо» по роману Д. Мамина-Сибиряка. Свердловский драматический театр. 1960

Владимира Ильича сесть он подчеркнуто стоит. (Актер пошел здесь даже на нарушение авторской ремарки, где сказано «садится». Но это нарушение обоснованно, так как вытекает из всего развития образа.) Забелин — Ильин очень долго, упорно, даже с каким-то ожесточением сопротивляется предложению Ленина и слушает его слова настороженно.

Но когда Владимир Ильич развивает перед ним грандиозные планы электрификации России, в Забелине невольно просыпается горячий интерес к любимому делу. Первый, инстинктивный порыв — согласиться, и он даже делает невольное движение вперед, но затем, обуздав доброе намерение, быстро отшатывается — нет, он не должен соглашаться! Однако планы Владимира Ильича слишком заманчивы, и Забелин не спеша, как бы нехотя, дает согласие.

Самолюбие, долгая убежденность в правильности своего поведения, нежелание признать собственное поражение — все это мешает ему быть искренним и честным. Полное осознание охвативших его чувств, понимание всего случившегося приходят к нему потом, при встрече с любимой дочерью Машей, которой он рассказывает обо всем. Ирония нужна ему лишь как завеса, скрывающая истинное и такое необычное для него чувство радостного сомнения. «Гожусь ли я по нынешним временам?» — вдруг неожиданно робко, затаенно, со слабой надеждой спрашивает Забелин Машу. Ведь теперь ему надо решать самый главный вопрос: «Неужели молодость прошла?»

У Ильина это отчаянный крик души, стремление природы деятельной и творческой вновь обрести себя. С глубокой сосредоточенностью, боясь пропустить что-то из недавно состоявшегося разговора, вспоминает Забелин о встрече с Лениным, и как внезапное озарение, как радостное завершение всей прошлой мучительной борьбы, звучат слова: «Я сейчас видел в Кремле гениального человека».

Сцена в старом особняке. Забелин впервые приступает к практической работе по электрификации вместе с Рыбаковым. Дело это для него радостное, но он не знает, как к нему приступить... И если раньше Забелин иронизировал по любому поводу, чтобы скрыть свою боль от отсутствия интересной работы, то теперь этот самолюбивый человек маскирует всякого рода насмешками боязнь не справиться с порученной ему ответственной задачей.

Так в причудливом переплетении патетики и иронии рождался образ человека, в котором скепсис и неверие боролись с подлинно творческим началом, и последнее одержало верх.

Раскрепощение духовных сил богато одаренной природы — любимая тема актера и в классическом репертуаре. В спектаклях последнего времени эта тема особенно интересно раскрылась в «Горном гнезде» Д. Мамина-Сибиряка (инсценировка Т. Залевской, 1960). Только Прозоров в «Горном гнез-



Прозоров. «Горное гнездо» по роману Д. Мамина-Сибиряка.
Свердловский драматический театр. 1960

де», в отличие от Забелина, — фигура истинно драматическая, встретившаяся в непримиримом столкновении с владельцами уральских богатств. Сила разоблачения в спектакле свердловчан велика, но, вместе с тем, работа театра никогда не имела бы всеобщего признания, если бы в постановке не было другой — страстной, глубоко драматической интонации. Этот противовес силам зла воплощен в необыкновенно эмоциональном характере школьного инспектора Виталия Кузьмича Прозорова, которого играет Ильин.

Еще до того, как Прозоров появляется в спектакле, лицо «от автора» рассказывает зрителям о его печальной судьбе. Когда-то это была «недюжинная голова, человек с искренностью в душе, который при других обстоятельствах мог бы быть университетской знаменитостью или выдающимся представителем в области литературы». Затем любовь к распущенной, корыстолюбивой женщине Раисе Павловне Горемыкиной, а больше всего — отсутствие воли превратили Прозорова, этого единственного по-настоящему культурного человека в «Горном гнезде», в опустившегося пьяницу и предмет насмешек местных воротил и их холоуев.

Ильин как подлинный художник-гуманист постарался проникнуть в самую суть этого противоречивого человека. Актер увидел то, что резко отличало Прозорова от людей, его окружавших. Раскрывая личную драму Прозорова, губящую его склонность к вину, Ильин одновременно показывает, как в обстановке яростной схватки хищников «горного гнезда» между собой накапливается, зреет и, наконец, вырывается наружу протест честного человека против этого мира подлости и лжи.

Противоречия, живущие, бурлящие, сталкивающиеся в душе Прозорова, становятся ощутимыми уже при самом беглом взгляде на него. Немного одутловатое, но еще сохранившее черты благородства лицо выражает покорность судьбе и в то же время беспокойное смятение. То же и в фигуре: согнутая спина, опущенные плечи выражают подо-

бострастие перед «царицей Райсой», но руки предельно напряжены, то и дело сжимаются в кулаки, будто стараясь обуздать нахлынувшие чувства. Только после того как Прозоров выпивает рюмку водки — жадно, залпом, не закусывая, он на время обретает блаженное забвение. Однако и этого единственного удовольствия Виталия Кузьмича очень скоро лишают «друзья».

Они сознательно, с ехидной улыбкой намекают, что его любимой дочерью заинтересовался сам всемогущий хозяин Лаптев. Только что Прозоров был сильно «под градусом» и потешал всех пьяными выходками. Но услышав, что его дочери угрожает барская «милость», он сразу трезвеет, становится сосредоточенным, а затем, несмотря на противодействие гостей, пытается как можно скорей защитить дочь. Прозоров напоминает в эту минуту узника, тщетно пытающегося вырваться из каменной клетки. Однако ему это не удастся: услужливые «приятели» крепко держат его и не отпускают от себя ни на шаг.

Но наступает все-таки момент, когда Прозоров, быть может, впервые в жизни, «вырывается на волю». Этот момент связан с отнюдь не радостным для него событием: Луша все-таки стала жертвой одного из воротил «горного гнезда» — не Лаптева, так Прейна.

Вид бедного инспектора выражает крайнее его отчаяние. Старик не думает ни о каком чувстве приличия, говорит глухо и невнятно, ноги едва слушаются, а в довершении всего он плачет, не в силах пережить позор дочери. Несчастный, слабый старик! Только это, казалось бы, можно о нем сказать. Но так неожиданно прорвавшееся горе является для Прозорова тем толчком, который помогает ему высказать все, что столько времени копилось в его душе, высказать «карликам, мнящим себя великанами».

Мизансцена построена так: все собравшиеся в доме Райсы чиновники сжались где-то слева у двери, они смотрят на говорящего со страхом и озлоб-

лением, а Прозоров стоит спиной к зрительному залу и указывает на них, как на реальное воплощение зла, которое он до боли, до гнева, до страсти ненавидит и презирает. Все происходит в темноте, освещена только задняя стена, на фоне которой возникает фигура говорящего с рукой, направленной в сторону своих врагов и напоминающей дуло ружья, в любую минуту готового выстрелить. И особенно сильное впечатление производит заключительная фраза монолога, звучащая как обвинительный приговор «горному гнезду»: «Неужели не родилась еще та осина, на которой вас всех можно было бы повешать?».

Игра Ильина возбуждает ответную реакцию в зале. Не неожиданное преображение опустившегося пьяницы в борца и правдолюбца, а духовное превращение приниженного и запутавшегося в своих невзгодах человека показывает актер. Зрители покидают спектакль, глубоко взволнованные его исполнением. Проникаясь подлинной симпатией к Прозорову, они горячо поддерживают его право судить хищников «горного гнезда», судить резко и беспощадно.

Так снова утверждает себя истинно горьковское в творчестве Ильина. Художник-гуманист, проникновенно и глубоко передающий добрые побуждения своих героев, симпатизирующий их лучшим мыслям и благородным поступкам, актер в то же время умеет быть и беспощадным судьей, не знающим снисхождения к коварным намерениям и подлым делам, причиняющим бедствия и страдания людям.

Эта устремленность его творчества, в основе которой лежит гневный приговор всяким проявлениям господства одного человека над другим, всем уродливым порокам, рожденным социальным неравенством, всей бессмысленности праздного, бездельного существования, стала особенно активной именно в последнее десятилетие.

Великолепная работа этого плана — князь Валковский в «Униженных и оскорбленных» Ф. До-

стоевского. Свердловский театр познакомил зрителя со сценическим воплощением этого произведения (инсценировка Л. Рахманова и З. Юдкевича, постановка Е. Плавинского, 1956), вскоре после юбилея писателя, отмечавшегося в 1955 году.

В спектакле был сделан акцент на теме оскорбленных и униженных, восстающих против жестокости и аморальности «высшего общества». Театр ярко показал, как в бескорыстном Иване Петровиче, в запуганной маленькой Нелли, в несправедливо обиженном Ихменеве появляется и растет сознание собственного достоинства — единственного их сокровища. Смело и решительно бросают они вызов бездушному, циничному и жестокому князю Валковскому.

В одной из рецензий на спектакль Свердловского театра было сказано, что образ этого героя Достоевского «написан фактически одной черной краской». Всем своим исполнением Ильин как бы полемизировал с таким поверхностным и неверным представлением.

В бедную квартиру, снятую Алешей для Наташи, входит безукоризненно, «с иголочки» одетый человек средних лет. Он небрежно снимает перчатку, обнажая полные, холеные пальцы, подносит к глазам лорнет. Ничего подчеркнуто демонического, отталкивающего. Напротив, все его поведение, манеры, жесты, взгляд не дают еще определенного ответа на вопрос: явился ли он сюда врагом или другом? Во всяком случае князь скорее всего походил на любящего отца и умудренного жизнью наставника, который хочет помочь браку сына с любимой и желает добра хорошей женщине. И так казалось до той поры, пока внимание Валковского было поглощено сразу двумя объектами — собеседниками и выражением собственного лица. Но вот он на секунду случайно забыл о молодых и остался как бы наедине со своими мыслями.

В этот момент в лице князя — Ильина удивительно ясно можно было прочесть то, что говорит о нем автор во второй главе романа: «Это лицо

именно отвращало от себя тем, что выражение его было как будто бы не свое, а всегда напускное, обдуманное, заимствованное». И Ильин словно осветил Валковского сильным и ярким лучом, при помощи которого стало видно его умение надевать на себя самые различные маски.

В следующих встречах князя с теми же действующими лицами спектакля характер «благодетеля» влюбленных раскрывался уже с несколько иной стороны. Сначала то же старание быть, а вернее — казаться отзывчивым, заботливым: ласкающие интонации, сочувственная улыбка, сердечные рукопожатия. И все-таки вскоре весьма наглядно обнаруживалось и другое: князь нет-нет да и взглянет на себя со стороны, точно в зеркало посмотрит, примериваясь, как идет ему та или иная взятая на себя роль. Тогда уже не ласковая, а едкая усмешка кривила его губы, и невольно вспоминались слова Ивана Петровича о том, что он играл с ним, как «кошка с мышью».

Несомненно, большое удовольствие доставляет Валковскому его пространный, вызывающий к самым прекрасным чувствам и изобилующий восклицательными знаками монолог, адресованный любящей женщине, которую он хочет развести со своим сыном. Однако не только хитрость и лицемерие Валковского подчеркивал в этой сцене актер. Когда наивный Алеша вдруг высказывал желание спасти отца от гибели в породившем его обществе, любезный, чуть кокетничавший своей ловкой интригой аристократ вдруг мгновенно преображался. Лицо его искажала судорога злости, а затем он разражался вызывающим дрожь хохотом. Как пишет Достоевский, князь «смеялся единственно для того, чтобы как можно сильнее обидеть и унижить своего сына».

И это же необъяснимое, с точки зрения искреннего и честного человека, цинично-жестокое намерение обвести вокруг пальца и морально уничтожить намеченную жертву особенно отвратительно проявлялось у Валковского в конце сцены с несча-



Валковский. «Униженные и оскорбленные» по роману Ф. Достоевского. Свердловский драматический театр. 1956

стной Наташей. Узнав, что его план «пристроить» девушку к одному богатому старику (после того, как ее бросил Алеша) встречает решительный протест со стороны Наташи, князь сразу же меняет ласковый, льстивый тон своей речи на совсем иной, чем-то напоминающий тот смех, о котором говорилось выше. Теперь у него одно желание, одна страсть — как можно больнее обидеть уже и без того униженную им собеседницу.

Трудно узнать красивый, бархатный тембр голоса князя — Ильина. Он звучит каким-то фальцетом, становится непривычно высоким и дрожащим «от нетерпеливого желания видеть поскорей эффект своей обиды». Мелко самолюбивая, мстительная и бессердечная сущность Валковского видна тут как на ладони. Ильин представил князя не только как господина оскорбленных и униженных им людей, но еще и как раба собственных неутоленных желаний, попавшего в цепкий капкан своих корыстных и злых помыслов. Актер с максимальной достоверностью показал все психологические мотивы, движущие поступками его героя, и в то же время в его исполнении был тот высокий эмоциональный заряд, который так необходим для воссоздания на сцене образов Достоевского.

Это не значит, что «специальность» Ильина — только разящая, разоблачительная сила. Искусству актера присуще много оттенков, зависящих от объекта разоблачения. В его оценке тех, кого он хочет осудить, может быть и другое, откровенно ироническое отношение. Примерно так он относится к князьке Кучумову из комедии А. Островского «Бешеные деньги» (1965).

Реденькие, растущие куда-то вверх клочки волос (очевидно, бывшие баки), уцелевший на макушке забавный завиток, закрученные кверху усы, очень смешные, то важно-сосредоточенные, то глупо-удивленные глаза — таков внешний портрет обедневшего барина и престарелого волокиты в спектакле Свердловского театра. Главная его за-

бота — создать впечатление, что денег у него куры не клюют, что ему ничего не стоит сделать дорогой подарок, тогда как на самом деле в кармане князеньки в лучшем случае пятьдесят целковых. В его Кучумове довольно неожиданно сочетаются барственность и резвость, важность и легкомыслие, самоуверенность и трусливость.

Показывая его ухаживание за молодой красавицей Лидией Чебоксаровой, актер отнюдь не подчеркивает старость князеньки. Да, он отнюдь не молод, этот седовласый Хлестаков. Актера больше всего занимает необоснованное, удивительно энергичное намерение Кучумова доказать всем свое превосходство и унизить того, кто, по его мнению, ему неровня. Чтобы дать понять, как он недоволен поведением Василькова, князенька готов его совсем низвергнуть, унизить, уничтожить. «Пусть идет туда!» — кричит он в экстазе, причем палец его брезгливо показывает куда-то вниз, то есть в людскую, к слугам... А потом вдруг, проникнувшись непомерным уважением к собственной персоне, этот надменный барин, тыча себя в грудь кулаком, восхищенно устремив глаза вдаль, патетически восклицает: «Мы слава России!...».

Но по обычному своему легкомыслию Кучумов и на такой возвышенной интонации долго не задерживается. И здесь его особенно увлекает страсть к благотворительности, желание создать впечатление, что он может ссудить Лидию деньгами. Чрезвычайно забавны и очень органичны у Ильина те моменты, когда Кучумов хочет выдать молодой женщине обещанную сумму, но он, естественно, не находит ее в бумажнике. Глаза князеньки удивленно расширяются, на губах появляется выражение досады, руки словно сами собой делают удивленный жест, ему действительно в этот момент кажется, что деньги лежат дома, а он просто надел не тот пиджак. И тут же он с наивной естественностью произносит нелепое, но звучащее у него с горделивым достоинством слово: «Обложился...» (то есть положил не в тот карман).



Шварц. «Потерянный сын» А. Арбузова.
Свердловский драматический театр. 1961

стоящему не любит. Поэтому так органична в его устах тирада о радости одиночества. Он произносит ее с вызовом окружающим, с бравадой, в его голосе — явная издевка над теми, кто живет иначе, чем он, и упрямое желание убедить себя в справедливости собственных слов. Естественным развитием этого психологического состояния Шварца является его монолог, обращенный к жуку, которого он несет домой и который один должен составить ему компанию.

Шварц явно навеселе, идет, покачиваясь, ноги плохо слушаются, язык заплетается. Пьяная болтовня сменяется истерическими слезами. А потом неожиданно трезвое, откровенное и точное признание: «жизнь выброшена псу под хвост». Ильин не боится естественной в данном случае реакции зрителя, испытывавшего невольное содрогание от страшного смысла произнесенных слов. Но он не

верит своему герою, не может ему полностью посочувствовать. Слишком уже привык Шварц смотреть на мир равнодушными глазами, привык не верить ни во что — ни в дружбу, ни в любовь, ни в совесть, ни в радость.

Каким уходил Шварц — Ильин из спектакля? Растерянным стечением обстоятельств, помешавших ему действительно найти сына, униженным сознанием никчемности своей жизни. Но, несмотря на все это, не было ясного сознания, что Шварц ничтожен. Актер «демонстрировал» Шварца как определенное общественное зло, с которым призывал упорно и решительно бороться. Пример Шварца — Ильина, пример его загубленной одинокой жизни очень энергично и убедительно доказывал, как необходима другая позиция в жизни — активная, целеустремленная, творческая.

Страстное, действенное стремление актера заклеить зло проявило себя с новой силой уже через год в спектакле «Гибель поэта» В. Соловьева,

Шварц — Б. Ильин. Лиза — З. Малиновская. «Потерянный сын» А. Арбузова. Свердловский драматический театр. 1961





Б. Ильин и В. Сивач на репетиции спектакля «Гибель поэта»
В. Соловьева. 1961

где он блистательно сыграл голландского посланника барона Геккерена.

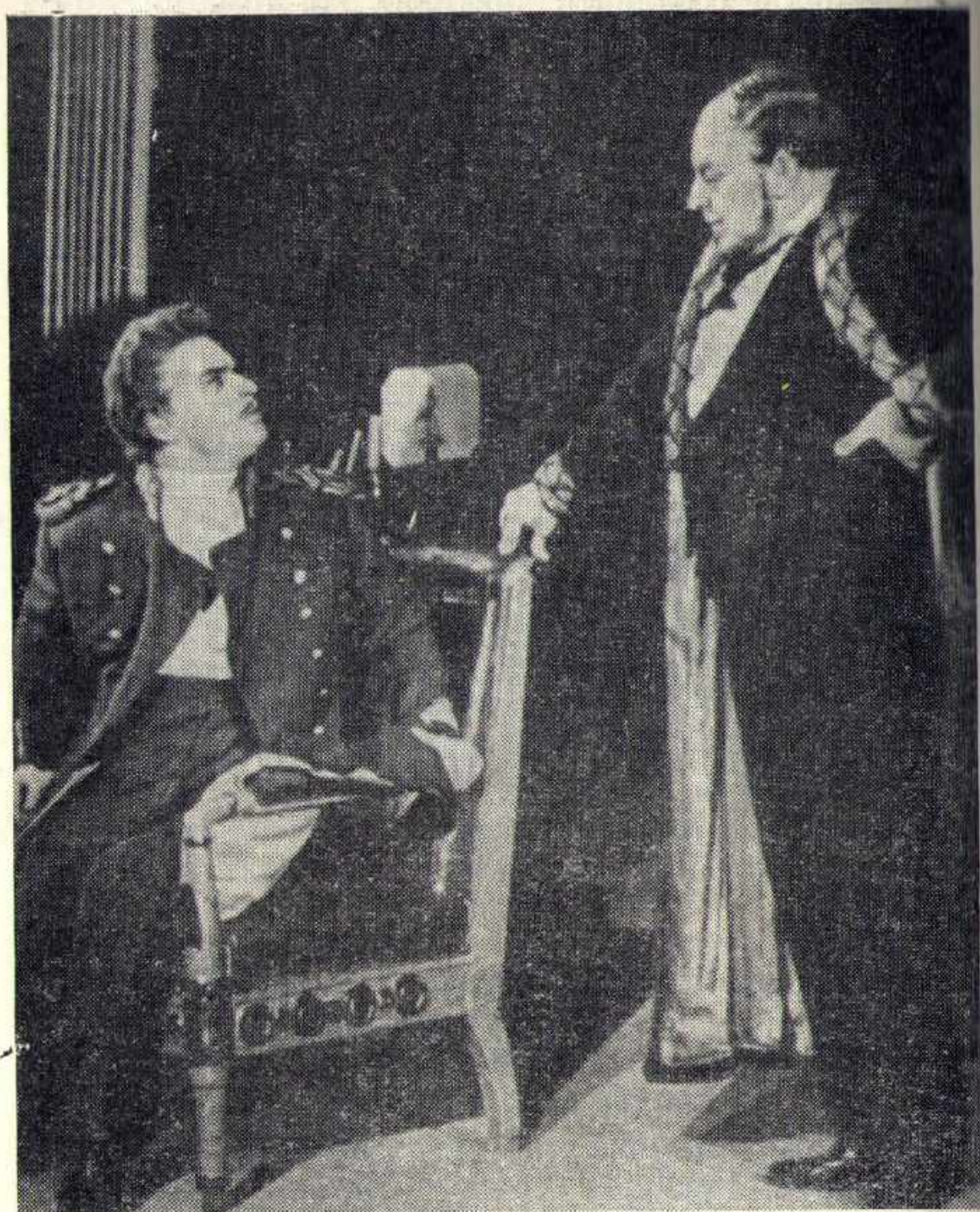
Творческий коллектив Свердловского театра под руководством главного режиссера В. Битюцкого проделал большую работу над укрупнением темы произведения. Если сначала у Соловьева на первый план выдвигались семейно-бытовая, психологическая драма Пушкина, его сложные взаимоотношения с женой, то в сценическом варианте были усилены общественно-политические мотивы, была сделана попытка показать глубокий, непримиримый конфликт между свободолюбивым гением поэта и двором Николая I. Особенно отчетливо, полно, зримо предстали в спектакле «темные силы». Ильин создал настоящий актерский шедевр. Какими средствами? Особым гримом, сценическими трю-

ками, умением удивить зрителя? Ни тем, ни другим, ни третьим. Хорошо познакомившись с документами, воспоминаниями современников, рисующими Геккерена как хитрейшего и опаснейшего недоброжелателя Пушкина, актер предложил свое, более сложное, чем в пьесе, решение роли.

Когда впервые в полутемном кабинете «возникает» этот немолодой благообразный человек с аккуратно зачесанными редкими волосами, в красном бархатном халате, создается впечатление, что барон Геккерен и в домашней обстановке стремится прежде всего сохранить все достоинство и значительность важного дипломатического лица. Затем обращает на себя внимание его голос — громкий, иногда чуть форсирующий звук, но неизменно с ласковыми и какими-то вкрадчивыми интонациями. Эти интонации как бы противоположны выражению злого, насмешливого лица дипломата. Такая двойственность, подчеркнутая актером, обнаруживает натуру лживую, корыстную, лишенную каких бы то ни было искренних побуждений.

Геккерен с особым удовольствием рисует перед Дантесом неприятную для того перспективу дуэли с Пушкиным и с отталкивающим упоением наслаждается его испугом. Стоит Дантесу отвернуться, как он издевательски хохочет над его непонятливостью и простоватостью, старого барона просто начинает трясти от хохота — злого, ядовитого, страшного. Но видя, что его игра становится уже опасной, что он может потерять доверие трусливого офицера, Геккерен вовремя останавливается и снова начинает энергично, используя самые различные доводы, убеждать Дантеса поступить так, как это выгодно ему, барону.

Главным средством выразительности для Ильина в этой роли является слово, его речь поражает удивительным разнообразием интонаций, оттенков, мгновенной сменой настроений. Рецензент в качестве примера приводит неожиданный переход из одного состояния в другое в тот момент, когда Геккерен спокойно и даже чуть монотонно конста-



Дантес — В. Сивач, Геккерен — Б. Ильин. «Гибель поэта»
В. Соловьева. Свердловский драматический театр. 1961

тирует: «Еще один последний случай. Ты будешь Пушкиным... — секундная пауза, а затем неожиданно резко, как удар бича, хлещет собеседника словом: — ...убит». Такой диссонанс создает неожиданный психологический эффект, дает точное выражение мысли, заложенной в данной фразе.

Актер в роли Геккерена показал ненависть холодного, изворотливого царедворца к светлому, вольнолюбивому гению Пушкина, его прямую и непосредственную вину в гибели поэта. Когда речь заходит о Пушкине, в дом которого Дантес должен войти на правах зятя, в глазах Геккерена мелькает холодный, даже зловещий блеск. Он не понимает и потому презирает открытый, честный образ мыслей, нежелание угодничать перед царем. Этот важный мотив находит свое развитие в сцене во дворце, куда голландский посланник приходит в парадном фраке, с лентой через плечо, при всех регалиях представителя иностранной державы, и где он не произносит почти ни слова, лишь наблюдая, как осуществляется план обмана Пушкина. Он стоит неподвижно у одной из колонн, глаза его пытливо, внимательно, настороженно изучают лицо царя, и лишь пальцы левой руки, сжимающей перчатку, выдают нервное напряжение.

Ильин с мастерством подлинного психолога раскрывает хитрую механику изворотливого ума Геккерена. Но актер нигде не забывает о главном — о беспощадном разоблачении этого бездушного карьериста и человеконенавистника. И невольно приходит мысль: вот он, один из убийц Пушкина, грязными сплетнями, подлыми анонимками, целым арсеналом изощренных психологических попыток сразивших поэта. Поэтому Геккерен в Свердловском театре — воплощение реакционной социальной силы, приведшей к физическому уничтожению гения русской культуры.

Портрет голландского посланника — наиболее зрелый и законченный среди созданий обличительного направления, особенно близкого актеру в последнее время. Эта удача свидетельствует прежде всего о высокой гражданской позиции художника, страстно отрицающего все реакционное, выступающее против прогрессивных устремлений общества.

Как рождаются характеры

Как справедливо заметил один режиссер, «в актерскую кухню Ильина трудно проникнуть». Да и сам он не любит вспоминать, как создавался тот или иной удачный образ, предпочитает вслух не анализировать причины ошибок в подготовке тех ролей, которые не получились, и, наконец, не стремится обнаружить какие-то общие закономерности своей репетиционной работы.

О нем рассказывают его товарищи по театру — режиссеры-постановщики и актеры. В подобных рассказах всегда есть известный субъективизм, и, тем не менее, в главном, основном, воспоминания не похожих друг на друга людей совпадают.

По общему признанию, Ильину присуще удивительно ответственное, дисциплинированное отношение к своей работе. Он всегда приходит на репетицию заранее. Сразу же садится на определенное, издавна облюбованное место, которое уже как бы «закреплено» за ним. Обращает на себя внимание

также его бережное, можно даже сказать, уважительное отношение к тетради с ролью. Чтобы она подольше сохранилась, он ее переплетает, покрывает суперобложкой. Это вовсе не значит, что текст роли становится для него чем-то неприкосновенным. Нет, в свой рабочий экземпляр, хоть он и переплетен, как «подарочное издание», он впоследствии кое-что вписывает и даже рисует на полях. Обычно изменения претерпевают у него роли в инсценировках, где актер многое дописывает и переставляет, отталкиваясь от прозаического оригинала произведения.

Несмотря на то, что ко второй или третьей репетиции Ильин, как правило, уже знает текст, он при первой читке произносит роль монотонно, нигде не интонируя, останавливаясь лишь на знаках препинания. Многих его товарищей, сразу же стремящихся произнести слова роли «с выражением», удивляет такое, как им кажется, самоограничение. Ильин же считает, что наоборот, не стоит торопиться. Он внимательно вчитывается в текст, стараясь до конца вскрыть его смысл. И в это время у него возникает образное представление о тех или иных обстоятельствах жизни будущего героя, которые делают ее реальной и по-настоящему близкой. Поведение персонажа, которого ему предстоит сыграть, всегда тесно связано для него с поступками других действующих лиц. Поэтому он обычно прорабатывает всю пьесу и интересуется авторскими ремарками, которые не только раскрывают те или иные внешние проявления жизни героя, но и помогают узнать глубокие психологические мотивы его действий.

По наблюдениям В. Битюцкого, давно и много работающего с Ильиным, его путь создания роли пережил два этапа. Сначала, когда у актера еще не было большого жизненного и профессионального опыта, ему было свойственно больше интуитивное восприятие образа. Он был очень чувствителен, даже сентиментален и артистически легко возбудим. Это помогало ему быстро ощутить основные



Б. Ильин за чтением роли. 1936

эмоции, испытываемые его персонажем, и передать их зрителю. Так создавалась, скажем, роль Пташкина («Звезды не гаснут» Б. Ромашова).

В тридцатые — сороковые годы, когда Ильин еще только начинает работать в Свердловском театре, застойный период подготовки спектакля продолжался недолго, и поэтому такой метод работы был вполне приемлем. Но шли годы. Театр получил возможность готовить каждую постановку более серьезно и углубленно. Время изменило и Ильина: имея за плечами уже немало значительных ролей, он стал больше задумываться над каждой работой. Это повлияло в какой-то мере и на подход к роли. Теперь ему стало важно прежде всего определить смысл поведения действующего лица, нащупать, звено за звеном, логику его поступков. А затем, если позволял материал пьесы,

актер стремился постичь наиболее сложное и наиболее дорогое — философию человека, его мировосприятие и мировоззрение.

Подобный аналитический подход к работе отнюдь не приводит к тому, что герои его становятся суше, холодней, рассудочней. Ильин всегда создает на репетиции подлинную атмосферу жизни, изображенной в пьесе (особенно, если речь идет о современном произведении), старается обогатить ее содержание многими примерами из действительности, всякого рода аналогиями, ассоциациями, сравнениями и подробностями, что сразу делает героя по-настоящему объемным, многоплановым, неразрывно связанным с многими событиями, происходящими в то или иное время.

Авторитет Ильина среди деятелей периферийной сцены очень велик. И, очевидно, поэтому создались своего рода легенды о том, что он предъявляет к режиссерам такие высокие требования, каким мало кто может удовлетворить. Так, например, режиссер Б. Эрин перед своей первой постановкой в Свердловском театре был напуган рассказами о категоричности этого мастера, который-де даже не захочет его слушать, а просто скажет: «Садитесь за стол и не мешайте репетировать». А на самом деле при первой же встрече в конкретной деловой обстановке оказалось, что все это не так. Больше того, Ильин уже тогда поразил Эрина невероятной требовательностью к себе, внимательным и бережным отношением старшего товарища к более молодому. Все режиссеры, ставившие спектакли с Ильиным, отмечают, что с ним работать интересно, он никогда не позволяет себе быть неподготовленным и всегда приносит на репетиции плоды разнообразных, чаще всего экспериментальных поисков и раздумий, которые во время создания роли становятся для него подчас мучительными, неотступно занимают его воображение.

Они не оставляют его и в случае болезни, как было в период подготовки «Горного гнезда». Чтобы не терять время, Ильин, даже лежа в постели,

тщательно изучал роль. Ему было мало этих раздумий в одиночестве, и тогда он попросил В. Битюцкого прийти к нему часа на два, так как в его работе наступил момент, когда необходим совет режиссера. И зная тот творческий запал, с каким трудился Ильин, Битюцкий охотно откликнулся на эту просьбу.

Бывает и так, что охваченный нетерпением проникнуть во внутреннюю жизнь героя, Ильин вдруг повернет репетицию в нужную ему, а не будущему спектаклю сторону. Так произошло во время репетиций первого варианта «Русского вопроса», где Ильин фактически повел режиссера В. Лермина по неверному пути. Однако как только опытный постановщик уличает актера в подобном «прехопачивании», он охотно возвращается в лоно «праведников», подчиняя свою роль общему замыслу, рассматривая ее уже как часть единого целого. Это случилось в том же спектакле, когда в работу включился Е. Бриль, сумевший повести его за собой и давший всей постановке нужное направление.

Трудность в работе с актером заключается еще и в том, что он ничто не принимает сразу, а все подвергает критической проверке, напоминая миноискателя, который идет осторожно, боится оступиться и сосредоточенно ищет притаившуюся где-то мину. В этих поисках Ильин не позволяет себе никаких вольных ходов. Коль скоро сверхзадача и логика роли определены, он сразу ощущает почву под ногами и внимательно начинает прислушиваться к тому, что говорит постановщик спектакля.

Работу с режиссерами (в особенности, с новыми) Ильин воспринимает как единоборство и с уважением относится к тем из них, которые из такого состязания выходят с честью. Именно поэтому наиболее удачные свои работы он создавал с активными, ищущими постановщиками — с И. Ефремовым, Е. Бриллем, В. Битюцким, Е. Агуровым, Б. Эриным,

В процессе репетиций Ильин внимательно следит за своими партнерами и высказывает дельные замечания, уточняющие логику действия. При этом он обращается обычно не к своим товарищам, чтобы не показаться навязчивым, а к режиссеру. И после конца репетиций разговаривает с актерами, особенно с молодыми, объясняя им, как он поступил бы, окажись на их месте. Это происходит всегда, когда Ильин видит у окружающих энергичное желание работать в полную силу. Если же он обнаруживает на репетициях расхлябанность и недисциплинированность, если актеры начинают требовать какого-то особого внимания к своей персоне, — его отношение к ним сразу меняется: становится резким, непримиримым.

В основном Ильин создает роль в период подготовки постановки. Между тем, образ, естественно, продолжает у него совершенствоваться и обновляться на каждом спектакле. Здесь большое значение приобретают импровизация, умение при неизменности общего замысла переставлять те или иные акценты в зависимости от характера и состава зрительской аудитории.

В роли Яропегова на одном спектакле на первый план выдвигалось раздумье героя о жизни, на другом — тяга его к народу, на третьем — энергичное стремление понять сущность Сомовых.

В «Дяде Ване» у него неизменной оставалась лишь глубоко драматическая и с неудержимой силой натянутая линия взаимоотношений Войницкого с Серебряковым. А на этой канве возникали на различных спектаклях все новые находки и оттенки. Как свидетельствует старый товарищ Ильина по работе, исполнитель роли Астрова К. Максимов, в диалоге второго акта им обоим удавалось иной раз достичь того драгоценного единства, когда неожиданно вспыхнувший взгляд, свежая, ранее неизвестная интонация, а главное — умение быть предельно внимательным и сосредоточенным во время реплики партнера рождает свежее восприятие всего, что происходит на сцене, особую насто-

рожденную атмосферу. То же радостное ощущение взаимного понимания, овладения искусством сложного и динамичного диалога возникало у Ильина и Максимова в их общей сцене в спектакле «Игра без правил» Л. Шейнина, где оба актера передавали духовную близость и контакт своих героев — старых чекистов Ларцева и Малинина. Здесь опять проявлялись свойственное Ильину чувство уважения к партнеру, его глубокое понимание театра как творчества коллективного.

Мы уже говорили о большой дисциплинированности и внутренней организованности процесса работы, свойственных Ильину. Другой очень важной его чертой является огромная требовательность к себе, приводящая порой к самоограничению или даже к отказу от того, на что он, как ему кажется, не имеет права.

Получив роль Фучика, актер первое время сомневался в своих возможностях ее играть, так как поначалу не ощущал в себе точек соприкосновения со всем строем характера чешского журналиста, непосредственного, горячего, темпераментного, что решительно не совпадало с присущими Ильину в жизни некоторой медлительностью, сосредоточенностью, склонностью к анализу. Потом решил попробовать, но репетировал трудно, все время чего-то опасаясь. И премьеру играл другой исполнитель — К. Максимов, а Ильин на какой-то период отошел от активной работы. И только тогда, когда он по-настоящему «поймал» суть характера героя, когда у него появилось, как говорят спортсмены, «второе дыхание», актер выступил в этой ответственной роли, которая в конечном итоге у него получилась.

Такой временный отход от работы нельзя воспринимать как сознание художником своего поражения. Наоборот, в этом сказывается его принципиальность, готовность на время отступить, чтобы одержать конечную победу. Бывали в его практике и такие случаи, когда он с большим мужеством отказывался от интересной работы, если по какой-

то причине считал, что не должен играть ту или иную роль.

Режиссер В. Битюцкий рассказывает, что во время репетиции «Антония и Клеопатры» В. Шекспира Ильин с огромным темпераментом и силой мысли раскрывал характер римского императора. Однако на первой репетиции в costume и гриме актер обнаружил, что его внешний вид не соответствует задуманному им образу и поэтому с беспощадной суровостью к себе прекратил работу, предоставив роль другому исполнителю.

В принципе же Ильин никогда не отказывается от роли (за исключением, может быть, одного — двух случаев), считая своим долгом обязательно сделать все возможное в любой, даже самой неинтересной работе. Но, конечно, все свои настоящие победы он одерживал только тогда, когда имел дело с подлинно художественным образом, с действительно хорошей ролью, к которой он, как каждый артист, всегда стремился. Одно из немногих его выступлений в печати так и называется — «Что такое хорошая роль?»¹.

Стараясь определить, что же такое хорошая роль, Ильин отвечает просто, хотя, как сам отмечает, отнюдь не научно: «хорошие роли те, которые получаются». Здесь имеются в виду образы, удавшиеся драматургу. Существенной чертой, определяющей такую удачу, Ильин считает наличие своей драматической судьбы, своей внутренней темы. Эта черта есть в классических образах Отелло, дяди Вани, Фердинанда, в современных характерах Гая, Годуна, Хлебникова, и именно она, как считает актер, рождает радость многих поколений зрителей от знакомства с этими людьми. Но такой радости явно не испытывают ни исполнители, ни те, кто следит за их игрой, когда драматург ставит своего героя на видное место в пьесе, но она могла бы существовать и без него. Актеру тогда приходится доделывать роль, явно ненаписанную дра-

¹ Б. Ильин. Что такое хорошая роль?



Встреча с военным консультантом после спектакля «Светлый май» Л. Зорина. 1959

матургом. Таких примеров в творчестве Ильина, как и любого актера, было немало.

Необходимым для роли Ильин считает обаяние характера, которое для него определяется цельностью натуры, своеобразием и внутренней последовательностью поступков, ясностью и точностью мотивировок и, наконец, той непохожестью драматического образа, которая делает его интересным, заманчивым для зрителя. Главным достоинством роли является для актера активное отношение к ней автора, рождающее ту эмоциональную силу, которая возбуждает ответную реакцию в зрительном зале. А самый злейший враг для него — пагубное для искусства безразличие. Заканчивается эта интересная статья, воспринимаемая как исповедь большого художника, очень верным утверждением: «Поэтому, чем важнее для современника, чем острее и значительнее содержание образа, тем

лучше будет роль. И наоборот: как бы внешне эффективно ни был выписан образ, если в его основе нет глубокой содержательной темы, роль нельзя назвать хорошей».

Но, естественно, для Ильина творческий процесс, особенно, если он связан с важнейшими проблемами нашей жизни, не ограничивается получением интересной работы в значительной пьесе и энергичным стремлением сделать характер, воссозданный авторской фантазией, по-настоящему сценически впечатляющим. Одной из основных своих задач он считает глубокое познание жизни, тщательное наблюдение над самыми различными ее проявлениями. Не отрицая важности встреч, бесед и экскурсий, приуроченных к определенным постановкам, Ильин особенно настаивает на повседневных впечатлениях, накапливаемых впрок и складываемых на полочку подсознания. Такому изучению необычайно помогают расширение круга узко-профессиональных интересов и вовлечение в сферу общественной деятельности.

Ильин в течение двенадцати лет был депутатом Свердловского городского Совета, где ему приходилось заниматься самыми различными делами избирателей — квартирными, судебными и т. д. Эти дела были несколько необычными для него, но они давали возможность вникать в нужды людей и в конечном итоге лучше узнавать их. Затем Ильин стал одним из инициаторов культурной секции горсовета. Очень часто участвовал он также во всяких выездных конференциях, главным образом, в различных городах Свердловской области (Нижнем Тагиле, Ирбите и др.), где делился своими впечатлениями и размышлениями с товарищами по искусству. Это в свою очередь способствовало расширению его творческого и человеческого кругозора.

Пробовал он свои силы в педагогике (в студии) и в режиссуре (восстанавливал старые спектакли). Но и тот и другой род деятельности носил временный характер. Не соблазнила Ильина работа в кино и на телевидении. Правда, в ранний пе-



Б. Ильин на рыбалке. «Балтым». 1940

риод своей деятельности он довольно энергично выступал на эстраде, но затем отказался и от этих выступлений, мотивировав свой отказ тем, что эстрада требует от исполнителя более «быстрого» раскрытия образа, чем в театре.

Ильин словно отметаёт от себя все, что может помешать его главному творческому призванию. Некоторых товарищей часто удивляет его полная поглощённость театром, происходящая, как им кажется, от того, что он «бережёт себя». Однако такая бережливость происходит от стремления не растратить то самое заветное и важное, ради чего он живёт и работает.

Глубокая целеустремлённость Ильина, свойственная его человеческой и актерской индивидуальности, в какой-то мере накладывает отпечаток на все его поведение. Она даёт себя знать не только в работе, но даже и на отдыхе. Ильин малоподвижен, не склонен к развлечениям, чужд довольно распро-

страненной среди актеров привязанности к шахматам, домино и прочим играм, не интересуется спортом. Но все же, кроме театра, у него есть одна настоящая страсть, которой он отдает весь свой досуг, — рыбная ловля. По существу, именно благодаря ей он по-настоящему узнал и полюбил природу Урала.

Каждый отпуск он проводит в местечке Обуховке, расположенном в ста километрах от Свердловска, в могучем и тенистом смешанном лесу, около древней, построенной лет двести назад мельницы. И там на берегу реки Пышмы, в тени ветвистых деревьев, в обществе одного лишь живущего поблизости пса, Ильин, забыв обо всем на свете, целыми днями сидит и сосредоточенно ждет «клева». А зимой, если случается свободное время, он, не страшась холода и стужи, готов делать то же самое, но уже с большими трудностями, так как рыбу надо ловить в проруби...

Он не принадлежит к тем актерам, которые хотят произвести приятное впечатление на всех. Его скорей можно счесть замкнутым и отнюдь не словоохотливым. Но если Ильин чувствует в человеке заинтересованное отношение к искусству, к тому, что для него дороже всего, он становится по-настоящему общительным и, сам того не замечая, раскрывается с самой лучшей для себя стороны, показывая удивительную цельность натуры. В его несколько скептической и сдержанной манере не очень тонкий наблюдатель увидит лишь погруженность в собственные интересы, безразличие к окружающему. А более проницательный взгляд обнаружит и завидную независимость актера, и его сосредоточенность. Ильину свойственны прямота и смелость в выступлениях, когда приходится отстаивать то, что он считает необходимым и принципиально важным в творчестве. Но этим качеством Ильин никогда не бравировует. Все опять-таки подчиняется главному — его любимому, единственному, раз и навсегда избранному делу, за развитие

которого он борется и которому отдает все свои силы.

Ильина справедливо считают мастером, в подлинном смысле слова владеющим техникой своего искусства. Это проявляется раньше всего в пристальном внимании к внешним средствам сценической выразительности. Очевидно, здесь сказывается то обстоятельство, что формирование актера произошло под воздействием режиссеров мейерхольдовской школы. Фотографии Ильина в разных ролях говорят о его умении находить четкие, лаконичные, убедительные детали грима для каждого персонажа. Но несмотря на своеобразную, неповторимую внешность таких его героев, как Гаев из «Вишневого сада», Макаров в «Порт-Артуре» и де Сильва в «Эрнани», в первую очередь запоминаются все-таки глаза, а следовательно, чувства и мысли героя. А в современных ролях Ильин выступает почти без грима, и тогда глаза становятся основным средством воздействия (достаточно вспомнить его Хлебникова в «Персональном деле»).

В репертуаре артиста немного было персонажей, поражающих зрителя пластикой, стремительностью ритма. Однако не с меньшей, а даже с большей силой динамика актера может проявиться в одном только жесте, в едва заметном повороте головы, в предельном напряжении всей фигуры, готовой к самым энергичным и действенным поступкам. Стоит вспомнить, например, как лишь мимолетное движение пальцев Ромодана в «Крыльях» во время разговора с помощником выдавало его неподдельное волнение. Еще более острые и сценически эффектные детали такого рода были найдены в работах последнего времени — в Геккерене и Прозорове.

А если говорить о наиболее впечатляющем художественном средстве Ильина, то тут, конечно, надо отметить необычайное богатство и индивидуальность его речи, умение удивительно полно, сочно, зримо выразить словом суть характера героя.

Гаев. «Вишневый
сад» А. Чехова
Свердловский дра-
матический театр
1954



Актер обладает великолепным голосом — приятного тембра баритоном — гибким, звучным, способным то подниматься до очень высоких нот, то вдруг опускаться и замирать до еле слышного шепота. Это дает наиболее ощутимый успех в ролях, написанных в стихотворной форме. Но особенности стиха всегда неотделимы для Ильина от творческой индивидуальности автора, и потому напевная, но в то же время задушевная речь его царя Федора несколько не похожа на ритмически чеканный, свободный от какой-либо прозаической тональности, строй фраз героя романтической драмы Гюго. Весь пронизанный иронией стих В. Соловьева в роли Геккерена («Гибель поэта») звучит у актера, по справедливому замечанию одного критика, как будто и не по-русски, а в «лучшем французском стиле», с той капризной, барственной и удивительно высокомерной интонацией, которая как нельзя лучше характеризует этого чванливого аристократа.

Однако речевая выразительность Ильина на сцене совершенно не зависит от количества произносимых им слов, масштаба монологов или числа реплик в диалоге. Иногда его мастерство проявляется с большой силой в одном лишь слове. Актриса Е. Захарова, репетировавшая с Ильиным сцену из «Кремлевских курантов», с восхищением вспоминала, как его Забелин, держа книгу в руке, задумчиво проговаривал: «...энергетика...».

Но «тайны» актерской техники, сценические приемы всегда являлись для Ильина лишь средством на пути к постижению характеров, предельно многообразных по своей направленности, возрасту, национальной принадлежности, жанровой тональности и т. д. Не внешнее отличие и даже не внутреннее преобразование, а именно вдохновенное перевоплощение, — таков один из творческих принципов актера, искусство которого глубоко реалистично по самой своей основе.

Гаев — Б. Ильин, Раневская — Е. Дальская. «Вишневый сад» А. Чехова. Свердловский драматический театр. 1954



Де Сильва. «Эрнани»
В. Гюго. Свердлов-
ский драматический
театр. 1958

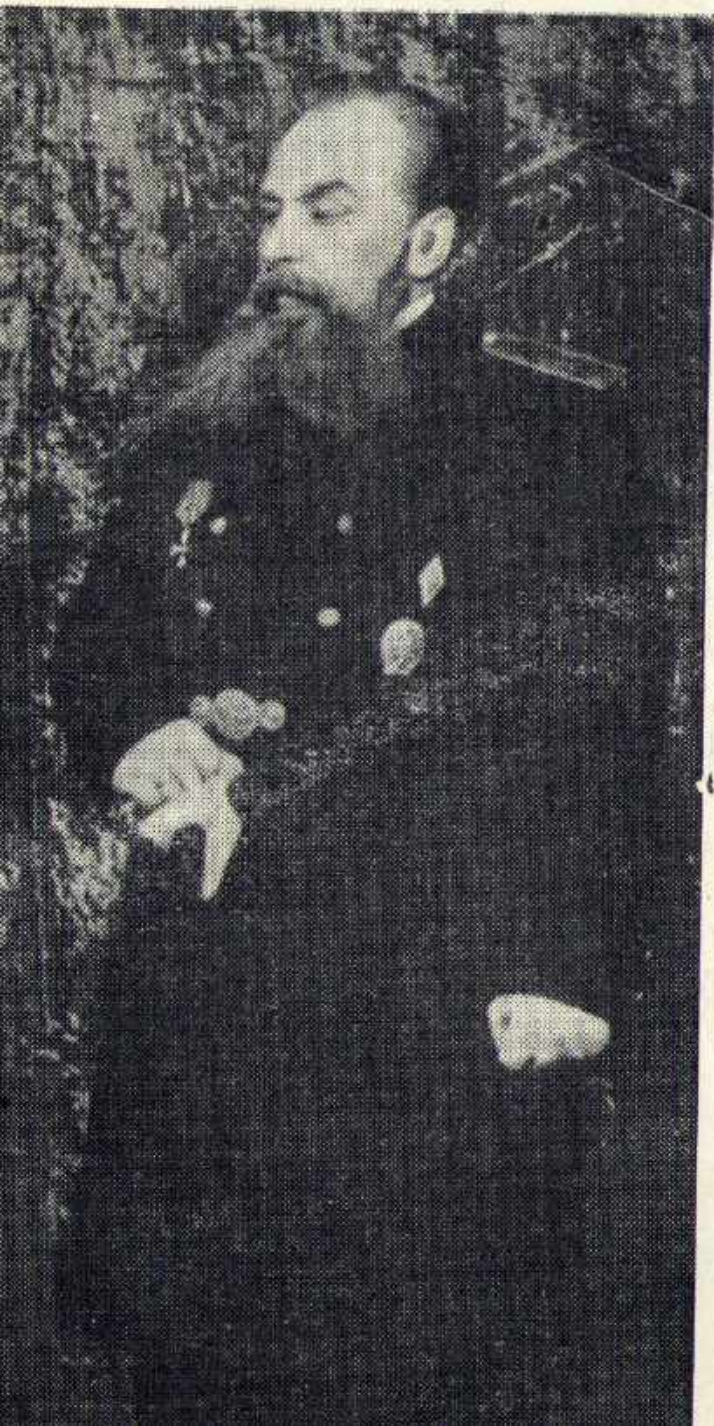


Началось это, как мы уже говорили, еще с юношеских лет, когда красивый и обаятельный молодой человек со всеми данными для амплуа любовника поразил всех своей тягой к характерным ролям. Сначала в основе такой склонности было желание изменить свою внешность, пробудить в себе творческую фантазию. Потом, когда уже появился опыт, появились первые не только сыгранные, но и созданные роли, возникло стремление раскрыть в образах различного плана новую, дотоле неизведанную сторону своего актерского существа. И тогда были сыграны почти одновременно дон Сезар де Базан и царь Федор, позднее — Наполеон и Глоба, а совсем недавно Геккерен и Прозоров.

Само понятие «амплуа» было тут, конечно, решительно отброшено, потому что вряд ли возможно себе представить, чтобы один и тот же актер

мог не только играть, но и включить в число своих особо удачных ролей дядю Ваню и Сирано, Забелина и Ратникова, и, наконец, воплотить в течение одного года два таких масштабных образа, как Ленин и Свердлов. Для этого нужна не только широта диапазона, но и сила интеллекта.

И тут мы подходим к одному из главных достоинств Ильина как художника. В критических статьях и зрительских отзывах о нем неизменно встречается эпитет «умный». При этом никто не упоминает о рациональном начале, которое обычно делает интересным созданные актером образы, но снижает степень их эмоционального воздействия. Это не значит, что актер рационален. Напротив, все говорят о горячем, творческом, беспокойном уме актера, наделяющем своих героев подлинной духовной значительностью и неподдельным



Макаров. «Порт-Артур» А. Степанова и П. Попова. Свердловский драматический театр.
1955

вдохновением. Безусловно, прав Б. Молчанов в своем утверждении, что Ильин не может играть людей бледных, ничем не примечательных, просто глупых. Словом, он не принадлежит к актерам, играющим ровно все или почти все роли. Напротив, если образ его никак «не греет», а играть все-таки по тем или иным причинам приходится, Ильин делает все от него зависящее, но яркого художественного впечатления все равно не возникает. В таких ситуациях через несколько спектаклей у него рождается особая холодная небрежность, которой свердловские зрители дали шутовое определение: «Ильин играет через губу». Смотря спектакли подобного рода, они не испытывают, конечно, обычной своей благодарности любимому артисту, но вместе с тем всегда жалеют, что ему приходится играть роли или плохо написанные, или, что бывает совсем редко, просто по каким-то причинам чуждые его творческой природе.

Ильину всегда казалось мало быть просто убедительным на сцене, раскрывать какие-либо чувства — добрые или злые, иллюстрировать то или иное жизненное явление. Такие задачи его никогда не увлекали. Сначала робко, а потом все более уверенно он пытался нащупать свою главную творческую тему. Его всегда волновали драматические периоды в жизни героя, стремление к познанию истины, к обретению своего главного жизненного призвания.

Эта тема, чрезвычайно характерная для русской драматургии конца XIX — начала XX века, нашла свое наиболее полное выражение в пьесах Чехова и Горького. В творчестве Ильина заложено немало черт, близких этим двум авторам. Отсюда его принципиальные удаchi в образах дяди Вани и Яропегова. Чрезвычайно значительны и другие фигуры русских интеллигентов-«правдоискателей», среди которых особенно выделяются Прозоров и Забелин.

Через всю свою творческую жизнь Ильин проносит также резкое, осуждающее отношение ко всему ограниченно мещанскому, обывательски пошло-

му, к людям, чья жизнь растрачивается на удовлетворение мелких эгоистических интересов и лишена подлинной ценности. Однако, как неоднократно указывал сам Ильин, как писали критики в ряде статей, как, наконец, показала конкретная практика его работы, центральное место в ней занимали многообразные, порой мучительные поиски современного героя.

Герой Ильина рос и развивался вместе со всей страной. Ему, как Пеклеванову, была присуща боевая устремленность первых лет революции. Затем его вместе с Павлом Грековым увлекли энергия и деловитость строителей тридцатых годов. В годы Великой Отечественной войны он обрел боевую патриотическую устремленность, столь характерную для Глобы, Огнева и других их товарищей, отдававших все свои силы и даже жизнь за Родину. Здесь в искусстве актера отчетливо проступили ге-

Б. Ильин (в центре), В. Битюцкий, Л. Охлупин, К. Максимов среди участников драматического коллектива имени А. Андреева в Свердловске. 1950



роические черты, а его любимые герои — русские интеллигенты показали всему миру свою негибаемую волю, свою большую роль в разгроме врага.

Особую идейную направленность получило творчество актера в последнее десятилетие, когда в жизни, а затем и в искусстве центральной фигурой стал активный борец за ленинские нормы, за подлинные идеи коммунизма. Так возникли Ромодан, Хлебников, Печерский.

Очень примечательно то обстоятельство, что Ильин одержал большинство своих крупнейших побед в одном театре — в творческом коллективе Свердловского драматического театра, что было бы совершенно немыслимо в условиях периферийной сцены дореволюционной поры. Получив приглашение в труппу Малого театра и театра Мейерхольда, он тем не менее не покинул Урал, а главное — театр, ставший для него родным домом.

Для этого театра, руководимого в разное время интересными режиссерами (И. Ефремов, Е. Брилль, В. Битюцкий), характерны верность традициям психологического реализма в русском искусстве, ориентация на значительные в идейном и художественном отношении произведения, стремление к максимальному развитию ярких и разнообразных актерских индивидуальностей.

Ильин был одним из тех, кто определял и осуществлял эту творческую программу, кто создавал живую историю советского театра в Свердловске. Он отдал этому театру лучшие, наиболее зрелые годы своей жизни, свой самобытный талант, свою горячую любовь к родному искусству. Зритель платит ему такой же большой привязанностью. Среди имен героев горного труда, инициаторов промышленности, замечательных ученых, составивших славу нового Урала, они с гордостью называют также имя великолепного мастера театра, художника большой гражданской темы, народного артиста СССР Бориса Федоровича Ильина.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Города и роли	3
Свердловск. Первые сезоны	25
Военфельдшер Глоба, дядя Ваня и другие	49
Зрелость	76
Как рождаются характеры	116

Надежда Николаевна
МОРОЗОВА

РАССКАЗ ОБ АКТЕРЕ
(БОРИС ИЛЬИН)

Редактор *О. Дзюбинская.*

Художник *И. Смирнов.* Корректор *О. Попова*

ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
Москва, ул. Горького, 16/2.

Сдано в набор 28.VIII 1967 г. Подписано к печати 13.III 1968 г. Л 54626. Изд. № 250. Заказ 3549. Формат бумаги 84×108/32. Печ. лист 8,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 6000. Цена 60 коп.

Типография изд-ва «Знание». Москва, Центр,
Новая пл., д. 3/4.