

Ф. А. Романова

К. И. ИВАНОВ—РЕЖИССЕР-ПЕДАГОГ И РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК

Творчество К. И. Иванова — режиссера Чувашского академического драматического театра — значительный этап в истории чувашского театрального искусства. Значительность эта обусловлена не только личными качествами, талантом этого интересного художника, но и той успешно выполненной миссией, которая выпала на его долю как главного режиссера театра в сложный период развития советского сценического искусства.

Интерес к творчеству Константина Ивановича Иванова продиктован и тем, что он был, по существу, первым чувашским драматическим режиссером, получившим специальное высшее образование¹ и сумевшим вместе со своим коллегой и единомышленником Л. Н. Родионовым, который пришел в театр, также после окончания ГИТИСа, вскоре после Иванова, провести в жизнь важнейшие принципы передовой русской театральной культуры. Это сыграло большую роль в дальнейшем плодотворном развитии Чувашского театра.

Эстетические взгляды К. И. Иванова² сформировались в процессе освоения им наследия К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, творческих завоеваний советского театра (своими учителями он считал та-

1 Г. В. Парне (1901—1937), работавший в театре до К. И. Иванова, окончил режиссерский факультет Всесоюзного института кинематографии.

2 Театральная этика Иванова изложена мной в статье «Театральная этика К. И. Иванова, режиссера Чувашского академического театра». Сб. «Чувашское искусство», вып. 1. Чебоксары, 1971, стр. 41—67.

ких ведущих советских режиссеров, как И. Я. Судаков, А. Д. Попов, Н. П. Охлопков), лучших традиций чувашского сценического искусства. В свою очередь, в практической деятельности Иванова как режиссера они выверялись и утверждались. В архиве Иванова можно встретить конспекты трудов Станиславского и Немировича-Данченко, выполненные тщательно, с комментариями применительно к задачам Чувашского театра, заметки по статьям и выступлениям М. О. Кнебель, Ю. А. Завадского, Б. Е. Захавы, В. А. Орлова, И. М. Раевского и других мастеров советского театра. «Помните великих учителей! От них не отступимся!»³—заявил он однажды перед труппой и эту верность пронес через всю творческую жизнь.

А между тем закономерен вопрос: не могло ли столь ревностное следование учениям деятелей русского театра повлиять на своеобразие искусства чувашского театра, его актеров, не угрожало ли оно потерей его специфики, обеднением его конкретной национальной формы?

Вся практика деятельности этого коллектива и в период творчества Иванова, и в настоящее время начисто отвергает подобное предположение. Более того, дальнейший расцвет, особенно современного чувашского актерского искусства, творческие завоевания театра в целом—еще одно блестящее подтверждение положений Станиславского. Еще в предисловии к первой части книги «Работа актера над собой», впервые изданной в 1938 г., Станиславский утверждал: «...То, о чем я пишу в своей книге, относится не к отдельной эпохе и ее людям, а к органической природе всех людей артистического склада всех национальностей, всех эпох»⁴. И в другой статье дополнил эту мысль: «...Будем познавать друг друга и будем изучать общие для всех творческие законы человеческой природы.

Эти неизменные, обязательные для всех законы творчества связывают нас, артистов всех национальностей. Эти законы мы должны изучать вместе, овладевать ими и вырабатывать для них соответствующую психотехнику актера... Пусть каждая нация, каждая народность отра-

³ Архив К. И. Иванова. Лит. часть Чувашского академического театра. Дело с материалами спектакля «Бедность не порок».

⁴ К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8 томах, т. 2. М., «Искусство», 1954, стр. 7.

жает в искусстве свои тончайшие национальные черты, пусть каждое из этих искусств сохраняет свои национальные краски, тона и особенности»⁵.

Пророческими оказались предсказания великого реформатора сцены. Сегодня его учению следуют многие реалистические театры мира. И это лишь способствует тому, что конкретные формы национального театра обогащаются общечеловеческим, интернациональным содержанием.

Однако применительно к данной статье могут возникнуть и другие вопросы, например: а стоит ли изучать творчество художника, заслуга которого сводится лишь к верному следованию и проведению в жизнь уже открытого (подобные вопросы задавались уже после появления статьи «Театральная этика К. И. Иванова...»)?

Конечно, К. Иванов не войдет в историю советского театра подобно таким своеобразным революционерам своих национальных театров, как украинец А. Курбас или грузин Г. Марджанишвили (Котэ). И основная заслуга Иванова — в верном следовании учениям корифеев русского театра. Но бывают последователи академисты, эпигоны, которые лишь механически переносят отдельные положения системы Станиславского в свой театр, и есть талантливые последователи, художники яркой индивидуальности, чье творчество обогащает известное учение, утверждает его истинность и необходимость и, с другой стороны, способствует дальнейшему развитию искусства данного театра. Права исследователь творчества Станиславского—режиссера Н. А. Крымова, говоря, что «суть — в творческом, свободном использовании (подчеркнуто в тексте.— Ф. Р.) богатства, открытого Станиславским. В умении подчинить это богатство каждый раз новым условиям»⁶. Это умел режиссер Иванов. Его деятельность в Чувашском академическом театре — подтверждение тому.

В предварительном слове хотелось бы заметить: разделение темы данной статьи — рассмотрение творчества Иванова как деятельность педагога и как работу постановщика — весьма относительно. И в работе с актерами он преследовал вполне определенные задачи как постановщик того или иного спектакля. Более того, как это

⁵ К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8 томах, т. 2, стр. 342—343.

⁶ Н. А. Крымова. Станиславский — режиссер. М., 1971, стр. 136.

видно из нижеприводимых примеров, нередко образ спектакля, новые цели диктовали ему новый подход к актерам, и здесь он проявлял индивидуальность художника — творца и мыслителя. И в процессе поисков образного решения спектакля в целом, естественно, проводил в жизнь свои принципы режиссера-педагога. Но это, глубоко условное, разграничение, думается, поможет полнее раскрыть творческий облик талантливого режиссера.

Работа с актером

Каково главное и неперемнное условие успешной работы любого театрального коллектива? В каких случаях работа над спектаклем становится радостью творчески вдохновенного труда? Вероятнее всего, тогда, когда театр представляет собой коллектив единомышленников, коллектив единой школы как выражение единого творческого метода. Когда режиссер и актеры говорят на одном языке, легко понимая и взаимно обогащая друг друга. Именно таким представлял основное условие успешной работы театра его главный режиссер К. И. Иванов. Создание крепкого, организованного, дружного театрального коллектива он считал одной из главных и постоянных своих забот. Он понимал, что достичь эту цель можно только при каждодневной кропотливой работе и с коллективом в целом, и с каждым актером в отдельности.

Прежде всего, в традициях передового искусства, он любое творчество связывал с духовным обликом самого творца, его мировоззрением, его пониманием жизни. С этой меркой он подходил и к актерам. Марксистско-ленинская учеба стояла у него первым пунктом во всех планах творческой учебы. Это требование было обусловлено и этическими и профессиональными соображениями главного режиссера. Театр, по специфике своего искусства, призван отражать действительность, выражать идеалы времени. На актера возлагается миссия глашатая передовых идей. Но убедительно прозвучать со сцены эти идеи смогут, во-первых, в том случае, если сам актер, как художник-гражданин, внутренне подготовлен к их выражению (вспомним Станиславского: «Артист, наблюдающий окружающую его жизнь со стороны, испытывающий на себе радости и тяготы окружающих явлений, но не вникающий в сложные причины

их и не видящий за ними грандиозных событий жизни, проникнутых величайшим драматизмом, величайшей героикой, — такой артист умирает для истинного творчества»⁷), во-вторых, если достаточно высоко мастерство актера, совершенна его техника, если он сможет силой своего таланта, как писал Иванов, «проникнуть в тайники чужой души». Творчество самого Иванова свидетельствует о его приверженности к социально насыщенному, глубоко идейному искусству. Он ценил общественную роль актерского творчества и тесно связывал идейность искусства, его боевую, воинствующую партийность с художественным уровнем спектакля, мастерством его творцов. Вот почему воспитание сознательно мыслящего, граждански активного, самостоятельного в творчестве, эмоционально восприимчивого актера тесно переплеталось с постоянной заботой о совершенствовании его мастерства, о раскрытии новых граней дарования, о повышении культуры театра в целом. Ибо, как говорил Станиславский, «без полноценного и глубокого мастерства актера до зрителя не дойдут ни идея пьесы, ни ее тема, ни живое образное содержание»⁸.

Творческая учеба коллектива была неотъемлемой и важной частью работы Иванова как главного режиссера. Особенно острую необходимость в этом он увидел с приходом группы молодых актеров, выпускников ГИТИСа (1947 г.) Тогда в коллективе был разработан подробный «Учебный план работы с молодежью театра»⁹, в котором важное место занимали, вслед за марксистско-ленинской учебой, уроки мастерства актеров, сценического движения, техники речи, художественного чтения. Вводились дополнительные репетиции с молодыми актерами, занятыми в текущем репертуаре, ответственными за которые были назначены ведущие мастера театра — А. Ургалкин, Е. Шорникова и др. «Вести настоящую творческую учебу, — ставил Иванов задачей, подводя итоги работы над спектаклем «Бедность не порок». — Создать актеру условия для полного проявления таланта. Пробовать тех актеров, которые по тем или иным причинам не смогли проявить себя в текущем репертуаре»¹⁰.

⁷ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 2, стр. 246.

⁸ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 6, стр. 317.

⁹ Архив К. Иванова, д. 53а.

¹⁰ Там же.

Позднее, когда молодежь твердо встала на ноги, необходимость в столь развернутой учебе отпала. Но забота о совершенствовании мастерства актера, о воспитании коллектива единомышленников оставалась постоянной. В театре продолжали учиться в процессе работы. Много позднее Иванов записывает: «Считать творческой учебой как репетиции, так и спектакли в особенности»¹¹. В ходе репетиций-учебы складывались естественные творческие взаимоотношения между режиссерами и актерами, которые гарантировали от возможных конфликтов между ними, от спора о подчинении.

Забота о творческом единстве коллектива тесно связывалась у Иванова с заботой о творческом росте каждого актера в отдельности.

Коллектив Чувашского драматического театра всегда, а в послевоенный период особенно, отличался актерами яркой творческой индивидуальности, актерами разноплановыми. В этом немалая заслуга режиссуры театра. Важным принципом работы Иванова с актерами было создание оптимальных условий для возможно полного проявления и развития своеобразия данного актерского таланта. Широта и определенность режиссерского замысла в целом, смелое использование сценических приемов, четкость образного решения спектакля и каждой роли в отдельности никогда не шли вразрез творческой индивидуальности того или иного исполнителя. В то же время, составляя репертуар, назначая актеров на роли, художественное руководство театра стремилось выявить их потенциальные творческие возможности, раскрыть новые грани дарования. Иванов всячески поощрял, а порой сам направлял усилия актеров на творческие поиски в ролях нового для них плана. Он считал, что репетиции «должны помочь вскрыть особенности дарования актера, развить творческую индивидуальность»¹².

Чтобы оценить, насколько это было серьезно и важно, достаточно привести высказывание Станиславского по этому поводу: «Непонимание своего настоящего амплуа и призвания является самым сильным тормозом для дальнейшего развития актера. Это тот тупик, куда он заходит на десятки лет и из которого нет выхода, пока он не осознает своего заблуждения»¹³.

¹¹ Архив К. Иванова, д. 19в.

¹² Архив К. Иванова, д. 43в.

¹³ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 50—51.

В театральной практике известно, как порой мучителем бывает переход актеров, особенно актрис, на возрастные роли. Благодаря педагогическому дару и такту Иванова как главного режиссера, его умению зажигать творческой задачей такие актрисы, как Е. Шорникова, Г. Мадеева, В. Кузьмина, С. Михайлова, А. Лукьянова и др., ранее занятые на ролях молодых героинь, счастливо раскрылись и как острохарактерные актрисы.

В неписаном законе театра — способствовать росту каждого творческого работника — проявлялась, по сути, его культура.

Другая славная традиция внутренней жизни коллектива сформулирована в знаменитом положении, некогда высказанном Станиславским и Немировичем-Данченко, что нет маленьких ролей, есть маленькие актеры... Подводя итоги сезона, отмечая наиболее значительные работы года, Иванов, как правило, не ограничивался анализом творчества исполнителей главных ролей. Он непременно отмечал и тех, кто с равной ответственностью и самоотдачей подходил к исполнению эпизодических ролей, участвовал в массовых сценах, создавая интересные и важные для спектакля образы. «Все актеры, начиная от народных, заслуженных, кончая молодыми, начинающими, с одинаковым усердием и любовью участвовали в эпизодических ролях и народных сценах, что позволило не только повысить значение народных сцен. Мы на деле выполняем заветы Станиславского»¹⁴, — писал он, подводя итоги сезона 1955—1956 г.

Участие актера в массовых сценах, исполнение им небольших ролей он расценивал как своеобразный экзамен его театральной этики, так как именно здесь проявлялась степень влюбленности актера в театр, искренней преданности его общему делу, уровень его сознательности и уважения к коллективу. «Отношение к малым ролям — признак таланта, серьезности, профессиональности, доброжелательности, коллективизма, сознательности, культуры, — читаем в его записях. — Здесь проявляется призвание или раскрывается случайное появление в театре. Если актер пренебрежителен к малым ролям, он недостоин и больших, недостоин театра!»¹⁵. Вместе с режиссером Л. Н. Родионовым К. И. Иванов твердо

¹⁴ Архив К. Иванова, д. 7в.

¹⁵ Архив К. Иванова, д. 19в.

проводил этот принцип в жизнь. Актеры, проявлявшие высокую преданность театру, радовали, вдохновляли его: «(С такими) хочется больше работать, хочется показать их в новых ролях, помочь им в росте»¹⁶.

В его архиве немало коротких, наскоро сделанных записей, вроде приводимых ниже, которые свидетельствуют о его пристальном внимании к каждому актеру, умении подмечать самые малые достоинства и недостатки. «Настоящая драматическая инженерия,—пишет он об одной актрисе.—Надо больше загружать работой. Может. Понимает. Глаза». «Растет по часам...». С радостью делал для себя открытие: «Оказывается, (эта актриса) очень разнохарактерна. Боюсь, как бы не переоценить это изумительное качество». Но еще чаще записывал для себя недостатки в творчестве того или иного актера. В этом была своя логика: он отмечал те черты, которые мешали свободному развитию таланта. И записывал не для того, чтобы сделать их общим достоянием (многие эти записи оставались неизвестными до его смерти), а скорее для того, чтобы в процессе работы постепенно изживать их. Вот некоторые из этих записей, поражающие содержательностью, при предельной краткости (следуя практике Иванова, фамилии актеров опускаю): «Ему мешает напряженность, суетливость, угловатость»; «хватает роль внешне»; «работает хорошо, но падает на обаяние и опыт — не сразу начинает работать, долго втягивается»; «гибкая актриса, но не утруждает себя заботой понять значение своего образа для спектакля в целом»; «не одернута ее, страсть как любит повторять излюбленные приемы, хотя и со знанием»; «холодная искренность. Рациональна. Не отдается роли»; «не верит в себя, готова принять любой совет. Это плохо»; «для нее выход один — поиск особого характера каждой роли»; «никак не выйдет из пеленок»¹⁷ и т. д.

Как правило, премьера для Иванова не была завершением работы, как бы успешно она ни прошла. Нередко после первых спектаклей (и не только поставленных им самим) он тщательно отмечал успехи и просчеты режиссеров, актеров. Так, после спектакля «Лес» (режиссер Л. Родионов) он с удовольствием записывает: «Получилась очень опрятная работа. Трудно представить

¹⁶ Архив К. Иванова; д. 7в.

¹⁷ Архив К. Иванова, д. 25в.

лучших исполнителей ролей, чем Б. Алексеев, А. Ургалкин, И. Молодов, Е. Никитин, Д. Столярова»¹⁸. После премьеры спектакля «Дар Пугачева»: «Хорошо, собранно, уверенно, с внутренним спокойствием, с полным пониманием своих задач пребывания на сцене провели Б. Алексеев, И. Молодов, В. Кузьмина, А. Долгова, А. Ургалкин, Н. Виноградов, Е. Никитин, В. Родионов, участники массовых сцен. Шумы под руководством и при участии всех актеров проведены на высоком художественном уровне. Это важно не только для достижения атмосферы, но важно как достижение высокого сознания актеров, их культуры, как факт высокого художественного принципа!»¹⁹. Замечал недостатки: «Два актера. Один из ничего сделал образ, его даже в программе нет. Другой из чудесной роли сделал нечто серое, мало-жизненное, без душевного сердца. Правда, от спектакля к спектаклю — лучше»²⁰.

Иванов хорошо усвоил уроки своего учителя А. Д. Попова: «Авторитет режиссера утверждается умением творчески и принципиально объединять коллектив, умением помочь актеру в творчестве. Каждая творческая встреча должна быть этапом». Эти слова он выписывает²¹ и стремится неукоснительно выполнять.

Наиболее удачные репетиции и спектакли действительно становились этапными в творчестве коллектива, в творчестве того или иного актера. Вся работа над пьесой — от первой читки до генеральной репетиции — была постижением высот актерского мастерства.

В практике Иванова не было и тени режиссерской деспотии, администрирования в искусстве. Это чувство было органически чуждо ему. Поставленную перед собой творческую задачу он решал через коллектив, стремясь каждому внушить чувство ответственности за общее дело.

В чем заключалась его работа с актером, на что опирался он в своей практике? Это, пожалуй, полнее всего можно выразить формулой, некогда данной Станиславским: «Ее (основу работы с актером.—Ф. Р.) надо искать в приемах воздействия режиссера на органическую природу актера. Основы эти кроются в знании законов

¹⁸ Архив К. Иванова, д. 43в.

¹⁹ Архив К. Иванова, д. 126.

²⁰ Архив К. Иванова, д. 126.

²¹ Архив К. Иванова, д. 9в.

нашей творческой природы»²². Да, именно знание законов творческой природы актерского искусства обеспечивало ему взаимопонимание с актером. Он знал эти законы и как специалист, режиссер, воспринявший эти законы от своих учителей, и как незаурядный актер. Есть немало свидетельств, что он обладал определенным актерским дарованием, имел хорошую эмоциональную память, яркую фантазию, умел мыслить образно, смело. До увлечения режиссурой, в 1932—1934 гг. он сыграл на сцене Чувашского театра ряд ролей, в числе которых такие разноплановые роли, как Жевакины в «Женитьбе» Гоголя, Абрам в комедии А. Арбузова «Шестеро любимых». Когда Б. Алексеев отбыл в Действующую армию на финский фронт, он заменил его, и не без успеха, в роли Павла Корчагина в спектакле «Как закалялась сталь» по роману Островского.

В. И. Немирович-Данченко как-то сказал, что режиссер сам может и не играть на сцене, но обязан быть прирожденным актером. Константин Иванович был им. Это дарование и помогало ему в овладении законами творческой природы, помогало постигать эмоциональную стихию произведения, умело репетировать с актерами, направляя их по определенному, нужному режиссеру пути создания образа.

Итак, каковы же они, «приемы воздействия режиссера на органическую природу актера»?

Одним из главных принципов Иванова как режиссера было создание предельно благоприятной обстановки для проявления органической творческой свободы актера, проявления природы чувств во имя полного раскрытия его дарования. Это был верный путь, ибо, как говорил Станиславский, «природа — лучший творец, художник, техник. Она владеет в совершенстве как внутренним, так и внешним творческим аппаратом переживания и воплощения»²³; «секрет нашего искусства — в точном соблюдении законов творческой природы»²⁴. Но соблюдать «законы творческой природы» не так просто, как может показаться на первый взгляд (вроде бы — дай волю стихии таланта актера...). Для этого, кроме знания их, режиссер должен умело их проводить, обладать выдержкой, прирожденным тактом, способностью избегать

²² К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 6, стр. 347.

²³ Там же, т. 3, стр. 28.

²⁴ Там же, т. 2, стр. 375.

навязывания своих мыслей, взглядов, собственного видения образа. Перед собой он ставил задачу: не опекать актера, не придираться (особенно на первой стадии работы) по мелочам, не бояться ошибок, дать ему возможность проявить себя целиком, свободно, суметь возбудить чувство непосредственности, подтолкнуть к искренности. В подтверждение трудно удержаться, чтобы снова не сослаться на воспоминания А. Ургалкина, цитированные мной в предыдущей статье²⁵: «С ним было удивительно легко и интересно работать. Бывало, сидит, курит, молчит. Потом скажет слово — и все ясно. Режиссер-художник, он всегда видел свой спектакль в целом. В каждом маленьком эпизоде умел найти задачу и этим помогал актеру лепить образ. Но деликатность и доброта не исключали требовательности. Он настойчиво прививал коллективу понимание необходимости постоянного размышления над образом, ибо даже гениальный режиссер не в состоянии сделать хороший спектакль, если и актеры не будут работать в полную силу»²⁶.

К. И. Иванов обладал ценным для режиссера качеством — творческим бескорыстием. Он умел отказываться от авторства той или иной удачной творческой находки, приписывая ее актеру. Это положительно сказывалось на репетициях — вселяло в актера уверенность в своих силах, стимулировало творческую активность. Свое видение образа он тонко и ненавязчиво проводил в ходе всех репетиций. Не раскрывая актеру конечный результат — свой замысел, но увлекая собственным видением образа спектакля в целом, он помогал подойти к этому результату своим путем, путем естественных творческих поисков. О том, что он стремился подвести актера к задуманному незаметно, создавая впечатление, будто актер сам нашел путь к образу, свидетельствуют и многие записи Иванова, и практика репетиций. Так, он себе записывает: «Дразнить воображение актера. Не объяснять ему то, до чего он должен дойти собственным опытом. Только тогда образ станет живым»; «вызвать его собственную инициативу»²⁷. «Начинать от себя, кончать

²⁵ Ф. А. Романова. Театральная этика К. И. Иванова, режиссера Чувашского академического театра, стр. 65—66.

²⁶ А. Ургалкин. Слово об учителях. «Советская Чувашия», 6 апреля 1968 г.

²⁷ Архив К. Иванова, тетрадь-конспект книги К. Станиславского «Работа актера над собой», стр. 65.

овладением человеческим миром образа», — записывает он и тут же добавляет: «Не требовать этого сразу»²⁸.

«Соблюдать законы творческой природы» — это значило втянуть в работу актера «тончайшие, не поддающиеся учету творческие силы природы», с тем чтобы добыть «из души творящего человека-артиста его собственный, живой, внутренний материал, аналогичный с ролью»²⁹, это значило использовать для создания образа то, что «взято из своей органической природы, из собственного жизненного опыта, то, что откликнулось в душе»³⁰. С этой целью К. Иванов настойчиво проповедовал и неустанно требовал всемерного обогащения собственной эмоциональной памяти.

Он хорошо понимал, что искусство сценического переживания требует глубокого и всестороннего знания жизни и понимания происходящих явлений — политических, социальных, нравственно-этических и т. п. Это — важная сторона в формировании гражданственности художника, но не единственная в творчестве. Он непрестанно внушал, что не менее важно актеру воспитывать в себе профессионально чуткое восприятие каждодневной окружающей жизни. Актер должен обладать большим запасом жизненных впечатлений, наблюдений. Для этого он должен всячески развивать свою эмоциональную память, свою наблюдательность — это, по Иванову, «орудие для добычи творческого материала». Он не устал повторять: изучайте жизнь не как холодный статист, а как художник — с горячим сердцем, зорким глазом, внутренней страстью. Для него «изучать жизнь — значит жить с открытыми глазами»³¹. Вот его советы: 1) наблюдать и запечатлевать поступки и обстоятельства поведения человека, через это понять склад его души; 2) добираться до человеческой души посредством щупальцев собственного чувства; 3) научиться разбираться в логике, последовательности поведения человека³². И главное — постоянно пополнять запасы своей эмоциональной памяти. В этой «кладовой» должно откладываться все — в том числе и личные переживания артиста:

²⁸ Архив К. Иванова, д. 18в.

²⁹ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 4, стр. 341, 343.

³⁰ Там же, стр. 343—344.

³¹ Архив К. Иванова, д. 21а.

³² Архив К. Иванова, записи при конспектировании книги «Работа актера над собой».

горе, радость, потрясения. «У многих наших артистов ужасно малая гибкость в выражении чувств, в чуткости восприятия. Это результат неактивной, сидячей, однообразной жизни, видимо, отсутствия постоянной тренировки, актерского туалета»³³, — записывает он после премьеры спектакля «Юрату вилёмсёр» (Любовь бесмертна). На всех репетициях, беседах, встречах он не уставал повторять, что только личные наблюдения могут помочь в творчестве. Имеется немало актерских свидетельств тому, как эти наблюдения помогали им в работе над ролью, как поиски даже внешних черт способствовали постижению образа, пониманию психологии, характера героя. Из многочисленных примеров приведу один, как мне думается, весьма характерный.

В 1938 г. Иванов репетировал «Бедность не порок». Это была вторая самостоятельная работа молодого режиссера. Вместе с актерами он изучал быт, нравы эпохи, творчество А. Н. Островского. На одну из ответственных ролей — Любима Торцова — был назначен А. Ургалкин³⁴. Тогда это был молодой и еще неопытный актер, к тому же имевший совершенно иную актерскую школу: принципы Театра рабочей молодежи (ТРАМ), в котором он работал до приезда в Чебоксары из Челябинска, не требовали от актера мастерства перевоплощения. Наоборот, он должен был играть «самого себя», становиться по отношению к образу в позицию или «адвоката», или «прокурора». Это толкало актера к упрощенности, схематизму. В Чебоксарах, в театре реалистического искусства, перед молодым А. Ургалкиным встали совершенно иные творческие задачи. От него требовалось умение проникать в психологию персонажа, перевоплощаться в образ, жить на сцене новой для себя жизнью — жизнью героя.

Для Иванова как режиссера правильное решение образа Любима Торцова сводилось к решению всей сверхзадачи спектакля. Так, анализируя этот образ, он писал: «Жертва темного царства. Силен волей. Энергичен. Ему нечего терять. Он познал неправду». А ниже так определяет сверхзадачу спектакля: «Нам интересно, что в этой среде имелись люди, тянувшиеся к свету, к правде, имелись интересные для нас черты характера человека — преданность, искренность, возвышенность, стремление к

³³ Архив К. Иванова, д. 29а.

³⁴ Из беседы с А. К. Ургалкиным 8 апреля 1971 г.

правде, честности. Спектакль должен вызвать ненависть ко всякого рода гнету, несправедливости. Наполнить его сочувствием к искренним, честным, светлым людям, истинным представителям народа»³⁵.

Роль Любима Торцова, одна из тонко психологических ролей в русской драматургии, потребовала от А. Ургалкина глубокого проникновения во внутренний мир персонажа. Актер должен был суметь передать чистоту, прямоthu души, перастраченное чувство собственного достоинства этого обездоленного, промотавшего свое состояние человека. Здесь, как всегда в пьесах Островского, особенно важна была глубокая психологическая правда, подкрепленная бытовой достоверностью. И внешность героя, его поведение должны были точно выразить его внутренний мир.

Поначалу репетиции шли туго. Ургалкину, молодому человеку, трезвеннику, не просто было понять мир пожилого, запоем пьющего человека. Настойчивое требование режиссера — наблюдать, искать типы в жизни, понять их — заставило его однажды остановиться перед такой картиной. У пивного ларька («На Заводской улице», — уточнил Ургалкин) стоял мужичок, заросший, с сизым носом, одетый более чем небрежно. В одной руке у него — шкалик водки, другая — за пазухой. Приложит шкалик ко рту, отломит кусочек хлеба, понюхает и, крошив, бросит воробьям. Так и спьянел, присел, прикорнул и заснул у ларька, бездомный, неприкаянный, но, по всему видно, — доброй души человек. «Когда я все это увидел, образ Любима так и предстал передо мной, — вспоминает актер. — Я понял, от чего мне оттолкнуться в работе над ролью. Все увиденное я принес в театр — и мой Любим ожил. Константин Иванович очень обрадовался моим находкам. Он умел радоваться вместе с актером.

...Идет спектакль. Вот мой Любим входит в комнату Мити, продрогший на крещенском морозе в своей плохонькой одежке. Робко присел у печурки. Вынул бутылочку с остатком водки, приложил к губам, бессознательно крошил кусочек хлеба... Это был внешне опустившийся человек, но сумевший сохранить добрые чувства, жажду справедливости. Именно эти чувства будут руководить Любимом в дальнейшем, когда он вста-

³⁵ Архив К. Иванова, дело со спектаклем «Бедность не порок».

нет на защиту счастья Митин Любы. Так, через верно найденный внешний рисунок роли я, с помощью режиссера, сумел постигнуть внутренний мир моего героя».

Остается добавить, что Любим Торцов стал этапной ролью в творчестве молодого Ургалкина.

Иванов любил работать с актерами, которые приносили на репетиции свои находки. «С безынициативными актерами режиссеру нечего делать»³⁶, — записывает он после репетиции спектакля «Константин Иванов».

Чтобы «соблюдать законы творческой природы», необходимо также, как говорил А. Попов, «быть в сценических условиях максимально активным при максимальной органической свободе»³⁷. Иванов как режиссер считал себя обязанным помочь актеру обрести эту «максимальную органическую свободу», помочь освободиться от физического напряжения. Путь к этой свободе он видел прежде всего в верно поставленной задаче, в ее конкретности, в увлеченности, а в техническом отношении — в верно заданном физическом действии. Он всегда был против излишней рассудочности, рационализма в искусстве, толкающих исполнителя к отвлеченно-умозрительному состоянию, высушивающих творчество. В этих случаях актер, как правило, физически «зажимается», начинает следить за своим поведением и поведением партнеров, что, в свою очередь, лишает его творчество эмоциональной заразительности. «В бесполезных умо-заключениях теряется главное. Понял роль — марш действовать!»³⁸ — писал он для себя и повторял актерам. После премьеры «Сердце не камень» он записывает об исполнителе роли Ераста: «Нужно же, наконец, освободить себя в момент творчества от рационального мышления! Нельзя создать живой образ постоянным контролем за своими и чужими действиями на сцене. Нужна лихая отдача всего себя мгновенным впечатлениям, нужно без оглядки броситься в водоворот (сценического) действия, отдаться задачам роли»³⁹.

На этой, первичной стадии создания спектакля он не только не требовал, но и не поощрял знания актером текста роли. Он был убежден, что «механическое заучивание текста тормозит и калечит весь дальнейший про-

³⁶ Архив К. Иванова, д. 43в.

³⁷ А. Попов. Спектакль и режиссер. М., 1972, стр. 85.

³⁸ Архив К. Иванова, д. 18в.

³⁹ Архив К. Иванова, д. 53а.

5326-K

цесс работы»⁴⁰, лишает актера чувства непосредственности, сдерживает фантазию. Как вспоминал Б. Алексеев⁴¹, он допускал и даже поощрял, чтобы на начальном этапе поиска образа актеры репетировали своими словами, «несли тарабарщину». Главное для режиссера было — верное выполнение актером простейших психофизических задач определенной сцены. В одной из записей Иванова можно прочесть: репетировать не зная текста — это значит заставить найти правильное действие «Я» в предлагаемых обстоятельствах. Это уже элемент характера будущего образа. Не хвалить красноречие актера, а требовать верного действия. Иванов не раз замечал, что актер, не сумевший схватить суть образа, понять сверхзадачу роли, чаще всего прячется за авторский текст, за бессмысленные рассуждения «по поводу и без».

Как тут не вспомнить Станиславского: «Я старался вначале совсем слов не давать, мне нужна только схема действия. Когда актер проделал ее, у него наметилась внутри какая-то линия действия, которую он начинает понимать телом, мускулами... Есть какая-то основа, на которой можно держаться»⁴².

Насколько предоставляемая актерам возможность на первых репетициях отступать от авторского текста действительно помогала им в создании образов, свидетельствует следующий пример. В ходе подготовки спектакля «Броненосец 14—69» режиссер Иванов так определил сущность образа Вершинина — вожака сибирского партизанского отряда (роль была поручена артисту Ургалкину): «Это — глыба. Мощный, умный. Мужик от земли. Для него главное — хлеб, земля. Он полон заботы — сохранить все это». По воспоминаниям Ургалкина, роль ему далась не сразу: он не мог уловить логику поведения Вершинина, не мог понять, что побудило его, мирного состоятельного хлебопашца, с крестьянской психологией индивидуалиста, возглавить партизанский отряд, активно включиться в борьбу за молодое Советское государство. Однажды на репетиции режиссер вовремя напомнил: у Вершинина от рук белогвардейцев погибла семья, дети, пожар лишил его всего. «Во время репетиции, охваченный состоянием, подсказанным режиссером, я добавил

⁴⁰ Архив К. Иванова, д. 29а.

⁴¹ Беседа с Б. Алексеевым 8 апреля 1971 г.

⁴² К. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953.

слова: «Пушар! Џакър шърши кърет!..» (Пожар! Я чувствую запах хлеба!). Режиссер обрадовался, ухватился за эту фразу — она выразила состояние Вершинина, для которого гибель хлеба на корню, гибель семьи стали последней каплей, переполнившей чашу терпения крепкого сибирского мужика. Встреча и разговоры с коммунистом Пеклевановым были логическим завершением политического образования Вершинина. Вершинин убежденно переходил на сторону Советов. Недостающее звено в последовательном развитии образа было ухвачено. Непроизвольно родившаяся фраза помогла и мне, актеру, и режиссеру: подтолкнула дальнейший ход репетиций»⁴³.

Воспоминаниями артист поделился в 1971 г. Но и после спектакля (1952 г.) было ощущение, совпадающее с задачами режиссера, которые он тогда поставил перед актером и, конечно же, неизвестные нам, зрителям: «Основная заслуга актера в данном спектакле заключается в том, что образ Вершинина дан Ургалкиным в постоянном развитии от картины к картине. Тонко и осторожно вскрывает он процесс осознания Вершининым его великой миссии борца за счастье народа. ...Не может этот миролюбивый человек с благородным сердцем смотреть со стороны на посрамление его родной земли, на гибель людей»⁴⁴.

Большое значение в актерском искусстве Иванов придавал чувству импровизации. В 1958 г. он записывает себе: «Импровизационное чувство для актера — главное»⁴⁵. А после репетиции спектакля «Любовь бессмертна» ставит задачей — добиться от исполнителей «свободы самочувствия, того самочувствия, которое подводит к свободе импровизации»⁴⁶. Он считал себя обязанным зародить в актере «чувство свободы поисков»⁴⁷, с каждой новой репетицией усложняя задачи, умело пользуясь малейшей возможностью подтолкнуть воображение актера, помогая сохранить «свежее, чистое отношение к роли»⁴⁸.

Почему Иванов так упорно настаивал на импровизационном самочувствии? Ответ можно найти в высказы-

⁴³ Беседа с А. Ургалкиным 8 апреля 1971 г.

⁴⁴ Ф. Романова. «Броненосец 14-69». «Советская Чувашия», 2 декабря 1952 г.

⁴⁵ Архив К. Иванова, д. 21а.

⁴⁶ Архив К. Иванова, д. 29а.

⁴⁷ Архив К. Иванова, д. 21а.

⁴⁸ Архив К. Иванова, д. 18в.

ваниях А. Д. Попова, одного из учителей Иванова. Так, выступая перед молодыми актерами и режиссерами московских театров в 1938 г. (кстати, в это время Иванов находился в Москве), А. Попов подчеркивал, что одно из драгоценных актерских качеств — способность сохранять свежесть роли, действовать в сценических условиях так, чтобы создавалось впечатление действий «якобы впервые», приобретает в результате активно-творческого состояния перед началом работы на репетиции и на спектакле и импровизационным самочувствием⁴⁹. Эту сторону актерского искусства высоко ценил Станиславский, говоря, что импровизация «дает свежесть и непосредственность исполнению»⁵⁰.

Иванов поощрял импровизацию актеров не только во время репетиций, но даже на спектаклях. Конечно, он внушал, что актер не имеет права нарушать оговоренные, проверенные, зафиксированные в ходе репетиций моменты спектакля. Но весьма одобрительно относился, если исполнитель, не посягая на стройность спектакля, всегда был готов использовать возможность отреагировать на все «якобы впервые», рефлекторно среагировать на всякую неожиданность, происшедшую на сцене. Многие актеры чувашского театра, такие, как Б. Алексеев, А. Ургалкин, Е. Никитин, В. Родионов, П. Иванов, обладали и обладают этим драгоценным качеством актерского мастерства.

Выше уже отмечалось, что большое значение при анализе пьесы и в ходе репетиций Иванов придавал артистической увлеченности. Он понимал, что заразительный, целостный спектакль может быть создан лишь тогда, когда вся постановочная группа полюбила то, что дорого режиссеру, увлеклась тем, чем зажегся сам режиссер. Большую ставку здесь он ставил на творческое воображение актера, понимая, что «сила воображения актера расширяет мир драматического произведения и как бы превращает в реальное событие. Все субъективные впечатления артиста, весь его личный опыт — все включается им в процесс творчества. Тогда этот процесс становится истинно полноценным творчеством»⁵¹. И когда Иванову удавалось разбудить творческое воображение

⁴⁹ А. Попов. Спектакль и режиссер, стр. 93.

⁵⁰ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, стр. 30.

⁵¹ А. Попов. Спектакль и режиссер, стр. 42.

актера, поддержать эту артистическую активность, репетиции становились истинным праздником и для режиссера, и для актеров.

В расчете на творческую фантазию актера определял он задачи каждого исполнителя, иногда подробно расшифровывая, как, например, к спектаклям «Бедность не порок», «Любовь бессмертна», а порой характеризуя персонажей пьесы буквально двумя-тремя фразами, но вскрывающими суть образа, как: «Уля — совесть организации. Люба ходит по краю пропасти, не заглядывая в нее»⁵² (Молодая гвардия). Приступая к репетиции спектакля «Сердце не камень», он записывает себе: «Найти типические, характерные черты образа. Найти яркие определения, которые (помогали бы актеру) колоритнее выявить сущность образа»⁵³, и дает поразительные по краткости, точные по определению характеристики персонажей, иногда и через внешние детали:

«Каркунов — видимо в речи. «Каркает»?

Апполинария — дородная телом, грудастая.

Константин — ловкий на руки. Нахальные глаза. Может быть, поискать в походке? Бесстыжий.

Ераст — удалой. Что-то от Кудряша («Гроза»).

Калымов — поучающий жест. Палец. Осанка.

Иннокентий — обжорский глаз.

Ольга — непрерывно держит губы бантиком, в постоянной готовности к поцелую. Это ее приманка.

Вера — чистый, открытый взгляд.

Огуревна — походка без отрыва ног от пола»⁵⁴.

Режиссер рассчитывал и редко когда ошибался, что подобные творческие посылы, созданные аналогии и ассоциации, направленные к живому чувству актера, могут разжечь его фантазию, активизировать его. Только в этом случае возможна, как писал он, подлинная художественность. Творчески активный актер, в свою очередь, обогащал его самого как режиссера, и он не стеснялся в этом признаваться. Иванов исходил из глубокого доверия к актеру, его таланту и был убежден, что при создании необходимой репетиционной рабочей атмосферы творческая природа актера может подсказать такие краски, какие порой не сможет родить ни режиссерский замысел, ни рациональное размышление самого актера.

⁵² Архив К. Иванова, д. 17а.

⁵³ Архив К. Иванова, д. 53а.

⁵⁴ Архив К. Иванова, д. 53а.

В ходе репетиций он помогал актеру формировать образ постепенно, учил видеть роль перспективно. Как пример можно привести его работу с исполнителем роли Сосновского в пьесе «Любовь бессмертна» Г. Харлампьева (год постановки 1954)⁵⁵.

Сверхзадачу спектакля он определил так: «Мало стать ученым, талантом, авторитетом. Прежде всего надо стать Человеком!» — и дополняет для себя: «Это должны донести все. Как каждый персонаж представляет себе жизнь и борется за это». В пьесе Г. Харлампьева поднимались острые для послевоенного периода вопросы, раскрывались взаимоотношения героев, по-разному видящих смысл и цель жизни. Война как бы обнажила истинную сущность людей, стала проверкой их ценности. Одни проявили свою самоотверженную готовность пожертвовать собой во имя общего дела (Пилеш, Уланов, Валя, Назаренко и др.), другие оказываются низкими, трусливыми, эгоистическими натурами (Сосновский, Римма).

Перед актерами были поставлены конкретные задачи. Определена была задача исполнителя роли Сосновского: «Сосновский — карьерист. Трус. Ловок. Находчив. Бездарен. Ради личных интересов готов утопить любого. Может предать Родину. Ловок в связях. Красив» (стр. 27). Но таким он должен предстать перед зрителем в конце спектакля. А вначале: «Сосновскому явиться без пиджака, студентом, бодрым, сильным, рвущимся на интересную работу, а не интеллигентом с положением» (стр. 30). Шаг за шагом, от репетиции к репетиции режиссер все усложнял задачу: «1-я картина. Парень — сама душа. Простота. Ловкий, приятный» (стр. 33). «3-я картина (сцена на фронте. — Ф. Р.). Настоящий смелый боевой командир. Играть бравее, нахальнее. Стремительнее добиваться: с позиции прошедшего огонь и воду вояки» (стр. 35). «5, 6 картины. Протестующий против недостатков врач-общественник. Карьерист». «7-я картина. Аферист и ничтожество в полном смысле слова» (стр. 30). «В финале создать эмоционально сильное столкновение Пилеша с Сосновским, чтобы Пилеш так посмотрел на него, что от одного его взгляда Сосновский оказывается разоблаченным», — пишет Иванов и добавляет: «Без эмоций что за театр!» (стр. 37).

⁵⁵ Архив К. Иванова, д. 29а.

Венцом актерского искусства Иванов, конечно, считал искусство перевоплощения, когда в момент пребывания на сцене у актера все меняется: ритм жизни, способ думать, манера двигаться, говорить. Актер сливается с образом, или, как говорил Иванов, наступает момент, когда актер создает своеобразный гибрид от скрещивания собственного «Я» с образом, данным драматургом. Он выписывает изречения своих учителей: «Высшее достижение в работе — это перевоплощение»⁵⁶; «без перевоплощения, без преодоления своего материала в движении к созданию образа, актер задыхается как художник»⁵⁷; «способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача актеров»⁵⁸.

Сам Иванов в практике не так часто употреблял этот термин — «перевоплощение». Он как бы растворял его в каждодневной репетиции. Но неуклонно вел актеров к этой конечной цели от первой репетиции за столом до премьеры, от образного определения задачи роли до формирования образа. Он сознавал, что только полное перевоплощение соответствует истинному творчеству актера на каждом спектакле.

Немало чувашских актеров были и остаются благодарны Иванову-режиссеру, чей педагогический дар способствовал их творческому росту. Г. Ф. Фадеев в день празднования своего юбилея, адресуя пригласительный билет Иванову, писал ему: «Иванову К. И. Эсё театрта ёсleme пушланаранпа энё питё нумай рольсем вылярām. Эсё пулайшине ман ситёнўсем ўссе пычёс. Тав таватп сана пётём черерен. Г. Фадеев. 25-XII. 1958 ç.» (С тех пор, как ты начал работать в театре, я сыграл множество ролей. С твоей помощью росли мои успехи. Благодарю тебя от всего сердца)⁵⁹. Многие чувашские актеры могли бы подписаться под этим текстом.

Невидна, незаметна для зрителя огромная, трудная, требующая огромной затраты сил, энергии, нервов, знаний, опыта, навыков работа режиссера с актером. Все, что он делает с актером режиссер, не должно быть замечено зрителем. Он обязан «потонуть» в актере.

Здесь я позволю себе еще раз напомнить, что основной период деятельности Иванова как режиссера падает на

⁵⁶ Архив К. Иванова, д. 17в.

⁵⁷ Архив К. Иванова, д. 9в.

⁵⁸ К. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5, стр. 185.

⁵⁹ Архив К. Иванова, д. 53а.

трудные годы развития нашего искусства. Забота о совершенствовании мастерства актеров, стремление сохранить образную основу искусства театра, поощрение смелости в поисках новых выразительных средств стали главными в его творчестве и потому, что он оставался верен своим учителям, и потому, что отчетливо понимал — только так можно сохранить и развивать дальше специфику сценического искусства. Сухой рационализм, к которому, в частности, толкала «бесконфликтная» драматургия, по-своему угрожал не только самому жанру литературы, но и искусству актера, режиссера. Иванов видел, какой вред искусству театра, самой природой наделенному силой непосредственного, сиюминутного эмоционального воздействия на человека, может нанести эта «теория», когда значительность произведения (пьесы или спектакля) чаще оценивалась, грубо говоря, количеством лозунгов, а не художественным достоинством. В эти годы он записывает, что ценность искусства в том, насколько тонко будет донесен высокий смысл произведения, что одностороннее требование «идейности» привело искусство к чрезмерному рационализму. «Мы забываем о художественно-эмоциональной природе искусства. Мы спешим юголенно и как можно скорее преподнести идею пьесы, с первого акта. А зритель этого не хочет. Он хочет волноваться, переживать, думать, догадываться, а мы лишаем его этой радости»⁶⁰. «Мы охладили искусство, охладили свои души, забыли о человеке в художественном произведении, о его сути, что он должен быть живой»⁶¹. С этой заботой он вел решительную борьбу, как он называл, с «украшательством» и в игре актеров, и в работе режиссеров, в том числе и в своей. «Большую правду нельзя подменять мелкой имитацией жизни, мелкой «правденкой»; «легкий путь поиска образа всегда ведет к украшательству, штампу, использованию привычных актеру приемов»⁶², — записывает он после репетиции спектакля «Любовь бессмертна». Враг актерского искусства — «украшательство», «игра — показ себя, а не создание образа, игра без ощущения ансамбля, игра на зрителя»⁶³.

Подобных высказываний немало можно найти в ар-

⁶⁰ Архив К. Иванова, д. 29а.

⁶¹ Архив К. Иванова, д. 12в.

⁶² Архив К. Иванова, д. 29а.

⁶³ Архив К. Иванова, д. 12в.

хиве Иванова. Но и приведенные, думается, достаточно полно характеризуют его как режиссера — верного хранителя лучших традиций отечественного театра. Его понимание подлинной художественности, искренности в творчестве, его неприятие всякого «украшательства» имели большое значение для дальнейшего развития театра 50-х гг. Четко была определена Ивановым главная цель служения искусству: «Уметь ценить спектакль как неповторимый творческий процесс. Участие в нем — это высшее служение народу. Отнестись к этому благородно, клятвенно, торжественно. Уметь личную радость в спектакле находить в коллективной радости всего театра и ради этого давить эгоистические начала в себе, уметь сохранять атмосферу, благоприятную для творчества»⁶⁴. В этих словах сконцентрировалась вся сверхзадача Иванова как режиссера-организатора производства, как режиссера-педагога.

«И в решении образов отрицательных персонажей, — писал он, — артист должен выступить как страстный обличитель всего гнилого, чуждого и порочного в человеческом мире, преследуя глубоко гражданскую цель — воспитать в массах чувство ненависти и презрения к миру Тохтаманов и Каркуновых, как бы предъявляя им суровый счет за загубленные и искаленные человеческие души в прошлом. Миру горлохватских и калиберовых, мешающих нам строить коммунизм. Все это достигается не одним только мастерством, но и умением видеть, обобщать, анализировать, находить главные и второстепенные черты образа, познанием марксистско-ленинской науки о природе и обществе»⁶⁵, и это должно помочь создать такой образ, чтобы зритель «видел себя не таким, какой он есть, а каким он может быть». Для этого «актер должен быть для зрителя идеалом и на сцене, и в жизни. Он должен быть воплощением высокой морали, этики, должен быть простым и несколько загадочным из мира искусства явлением по своему высокому гражданскому и культурному облику»⁶⁶.

Но актер не должен, не имеет права поддаваться на дешевый успех. «Зритель слишком щедр, разнообразен. Он способен избаловать актера». Нужно ориентироваться на «передовых людей, руководящих жизнью совет-

⁶⁴ Архив К. Иванова, д. 19в.

⁶⁵ Архив К. Иванова, д. 30в.

⁶⁶ Архив К. Иванова, д. 19в.

ского общества, ставящих перед искусством идейные и художественные задачи, вооруженных самыми передовыми идеями. На тех, кто считает искусство делом важным, нужным, почетным, партийным делом. Которые определяют искусству место самое почетное в новой жизни»⁶⁷.

Таковы были принципы К. И. Иванова — режиссера-педагога. Значение их не утратило силы и в наши дни.

Искусство режиссера-постановщика

Известный советский театральный деятель А. Д. Попов называл режиссера скрытым волшебником и одновременно мыслителем в театре. Таким «волшебником и одновременно мыслителем» был К. И. Иванов. В его творчестве были взаимосвязаны талант высоко профессионального, творчески неуемного режиссера и чувства, раздумья гражданина. Для его творчества была характерна идейная активность художника, острое ощущение времени и жизненного материала. В его лучших спектаклях всегда присутствовали мотивы, интересовавшие сегодняшнего зрителя. В спектаклях «Молодая гвардия», «Как закалялась сталь», «Константин Иванов», «Энтип», «Что такое счастье?», «Кукушка все кукует» и других действовали истинные герои своего времени, обладавшие цельными характерами, достойными подражания.

Понимание общественной роли театра, его социальной значимости диктовали режиссеру Иванову и чисто профессиональные задачи.

Общий принцип его работы над спектаклем мало чем отличался от принципа многих и многих режиссеров современной театральной школы. Но уже в приводимом ниже скупом, конспективно записанном плане работы можно почувствовать своеобразие его режиссерского почерка, глубокую приверженность его искусству переживания, главную ставку на мастерство актера:

1. Выбор пьесы, распределение ролей.
2. Переписка ролей. Общая читка.
3. Читка по ролям (сверка).
4. Обсуждение пьесы.
5. Знакомство с эпохой.

⁶⁷ Архив К. Иванова, д. 19в.

6. Знакомство с драматургией автора пьесы.
7. Знакомство с его театром.
8. Знакомство с бытом периода пьесы.
9. Читка и попытка установить основные этапы развития пьесы и цель (борьба), конфликт.
10. Установление сквозной линии каждого образа, этапы его развития.
11. Предварительное выяснение взаимоотношения между действующими лицами.
12. Проба. Репетиции по действиям. «Я» в предлагаемых обстоятельствах (можно этюды, можно пользоваться текстом автора).
13. Уточнение характеристики образов и попытка репетировать от лица, имеющего определенный характер. Ни в коем случае не насиловать свою природу, а воспитывая в себе характерность персонажа, извлекая из себя элементы характера образа, которые в какой-то степени, в потенции имеются у всех.
14. Уточнение мизансцен, композиции, ритма. Использование костюмов, обстановки, реквизита, шумов, музыки, света, деталей. Но ни в коем случае не закрепляя окончательно, а оставляя возможность для свободной импровизации в деталях.
15. Прогон (без остановок) и замечания.
16. Работа с костюмом, гримом.
17. Монтажная репетиция.
18. Генеральная репетиция.
19. Спектакль⁶⁸.

Отправным моментом на первом этапе самостоятельной работы режиссера над пьесой является определение сверхзадачи постановки, ее сквозного действия. Иванов придавал большое значение этому периоду подготовки спектакля. В его архиве сохранилось немало свидетельств этого. Суметь ощутить то главное, во имя чего написал пьесу драматург, во имя чего она ставится сегодня, почувствовать образное начало произведения и перевести его с литературного языка на язык театра — вот что было важным на этом этапе. Лучшие спектакли Иванова имели определенную форму, подчиненную содержанию, или, вернее, суть, идея произведения вели его к поискам средств их выражения. Новые задачи, разные с каждой новой пьесой, толкали к поискам форм,

⁶⁸ Архив К. Иванова, д. 43в.

соответствующих содержанию. Определившийся образ будущего спектакля конкретизировал задачи, диктовал особенности подхода к актерам, требования к ним. Преднесенный режиссером ярко, живо, увлекательно, образ спектакля способствовал проявлению творческой инициативы актеров, художника, композитора — всего постановочного коллектива.

Наиболее полное представление о принципе работы над спектаклем дают его архивные материалы к спектаклю «Молодая гвардия»⁶⁹. Содержание этого Дела служит и документальным свидетельством таланта, увлеченности Иванова своей профессией, может даже служить своеобразным пособием для начинающего режиссера. В Деле содержится: 1) большой материал по изучению самого исторического факта — деятельности Краснодарской юношеской подпольной организации «Молодая гвардия». Здесь отрывки из романа А. Фадеева, конспекты статей о произведении, опубликованных в журналах («Пропагандист», «Советская книга» и др.), брошюры на эту тему, материалы о спектаклях «Молодая гвардия» в других театрах страны; 2) подробная режиссерская экспликация; 3) обширный постановочный план, содержащий задачи по актам, картинам, кускам, развернутая партитура музыкального и звукового оформления, эскизы декораций и костюмов, выполненные режиссером; 4) твердое расписание репетиций (спектакль готовился в предельно сжатые сроки — за месяц с небольшим), определение «правил поведения артистов на репетициях», ход репетиций; 5) записи по премьерным спектаклям, освещающие успехи и недостатки, с учетом реакции зрителей, и другие материалы.

Образ спектакля Иванов сформулировал так: «Родина — Знамя!» Он должен был воплотить великую сыновнюю любовь героев к Родине, их воински непреклонную верность ее Знамени. Само произведение рассматривалось как отражение великой правды о героизме советских людей, которая, «как всякая великая правда, в высшей степени конкретна, реальна и в то же время идеальна, романтична и даже символична», — записывает он. Хотя отраженные в инсценировке события реальные, исторически достоверны, в спектакле они должны звучать, по Иванову, как легенда, как народная песня, так как

⁶⁹ Архив К. Иванова, д. 17а.

велики, «до прозрачности» чисты, правдивы его герои. Спектакль должен был прозвучать как героическая поэма о негнбимой воле человека — человека новой исторической формации, с его взглядами, психологией, мировоззрением. Внешнюю патетическую форму предполагалось связать с глубоким психологизмом героев, освобожденных от мелкого бытового правдоподобия, от тенденциозности. С одной стороны, высокое обобщение, свободное от быта, эпическое повествование «о вере в жизнь, о гордости человека, его благородстве, о великом гневе, уверенности в победе, любви к жизни, нашедшей путь борьбы за нее», с другой — спектакль о реальных людях и потому его герои должны быть наделены тончайшими индивидуальными характеристиками, их мысли и чувства должны быть настолько близки и понятны, что в театре должно быть «ощутимо присутствие героев», «они должны жить среди нас, звать за собой, рождать желание быть ими, подражать им, жить пониманием их смелой любви и жгучей ненависти».

Даже по сравнению со спектаклем «Как закалялась сталь», поставленным Ивановым до войны и, казалось бы, близким по духу, эта постановка должна была существенно отличаться и прежде всего потому, что «там — герои, только что завоевавшие мир, здесь — хозяева мира. Там — герои-одиночки, здесь — коллектив. Там — больше стихийности, здесь — борьба сознательная, организованная».

«Показать рост советского человека, преемственность борьбы, опыта, результат воспитания наших людей партией, комсомолом», — так была определена режиссером сверхзадача спектакля. То есть спектакль должен был предстать не как иллюстративное повествование о героической борьбе группы молодежи, о судьбе героев (тоже в «Как закалялась сталь» — не просто сюжетный рассказ о Павле Корчагине), а как широкое социальное раскрытие определенных предлагаемых обстоятельств литературного произведения (романа А. Фадеева), которые живыми нитями связаны с обстоятельствами самой жизни.

По замыслу Иванова, это должно было стать первым в жизни театра спектаклем постановочного плана, требующим «направляющей и строжайшей руки режиссера». Примечательно его признание: «Для меня в этом спектакле много нового, неизведанного. Но уверенность

исходит из следующего: знаком мир людей, идея. Это присутствует в каждом из нас; произведение увлекает, трогает до глубины души; имеем подготовленный коллектив, способный решить задачу.

Это будет лучшим подарком народу к 30-летию Советского государства».

Образ спектакля выдвигал определенные задачи в работе с актерами. «Движущей силой» в поведении героев должна была стать идея, но не столько во внешнем проявлении, в поступках. Высокая идея должна была стать сутью, содержанием героев. «Из центра души извлекать высшую правду». И передать это можно, по мысли Иванова, только силой темперамента, взволнованности, «обжигающим от предельной ясности и чистоты словом». «Успех зависит от воодушевленности актера»,—записывает он и добавляет: «С холодной душой можно обмануть только себя, но не зрителя». В театре должна быть особая обстановка, оберегающая нужную для творчества атмосферу, такую атмосферу, которая только и может способствовать рождению правды на сцене, ясности, искренности поведения, взаимоотношений героев.

Образы спектакля должны быть предельно близки к реальным героям, но они должны быть более романтически, в определенной степени возведены до символа. Правду взаимоотношений персонажей нельзя было найти привычными приемами воссоздания бытовой достоверности на сцене. Эти приемы, считал Иванов, могли принизить главную идею спектакля. Поэтому «не должно быть предела для фантазии и средств выражения существа произведения». Действие должно идти по главным событиям, которые, в свою очередь, должны быть укрупнены.

Выразительные средства, к которым он призывал актеров обратиться, он определил так: «Постоянная внутренняя взволнованность, максимальная активность актерского темперамента, собранность, сосредоточенность в мире далеко направленных целей борьбы... Тонкое ощущение общей тональности ритма, цвета, композиции спектакля, духа времени и атмосферы места действия». От актеров требовалось подчинить свою игру строго начертанному плану построения всей композиции спектакля, так как бытовой правдой, достоверностью

произношения текста, даже одной правдой внутреннего действия нельзя было достичь цели.

Определенный режиссером стиль требовал от актеров огромного напряжения, меру «такта в выражении чувств», так как, находясь все время в состоянии «высокой тональности», предупреждал он, актер может потерять чувство меры, ощущение правды жизни. Это привело бы к ложному пафосу, а значит — к провалу спектакля. Не ограничиваться воссозданием на сцене достоверности жизни, требовал он: это приводит к убогому ощущению правды в искусстве,—а создать обобщенный образ героической советской молодежи.

Задача режиссера усложнялась тем, что данная инсценировка (П. Градова), как многие инсценировки литературных произведений, имела по сравнению с романом свои недостатки. Это затрудняло задачу актеров: все, что упущено, обогатить силой творческого воображения, эмоциями артистов, режиссера, художника,—требовал Иванов,—укрупнить все так, чтобы зритель не почувствовал этих изъянов, чтобы оставалось законченное впечатление. А для этого «видеть глубже и ярче зрителя, прочитавшего роман, быть впереди его, самому верить в единственно верный, сложившийся в вашей голове образ и силой своей убежденности и страсти заставить поверить и зрителя».

Режиссерский план спектакля «Молодая гвардия», сама постановка — свидетельство высокой гражданственности Иванова, его профессионального подхода к решению определенных им самим задач. Это было, действительно, новое слово в искусстве нашего театра. Страстные поиски неиспользованных ранее сценических выразительных средств, попытка найти иные пути в раскрытии актерских возможностей коллектива, стремление к искусству возвышенному, ярко театральному—все это благотворно сказалось на дальнейшем развитии искусства чувашского театра независимо от результатов, от уровня самого спектакля. Он стал ступенью к новым успехам театра на пути овладения богатством сценической выразительности, хотя сам, может быть, и не достигал вершин, завоеванных коллективом позднее. Дело в том, что далеко не все задуманное удалось воплотить режиссеру. О спектакле и сейчас слышишь весьма противоречивые мнения. Одни с восхищением вспоминают о необычной для театра постановке, об интересном, свежем

режиссерском решении. Другие утверждают, что спектакль был несколько рассудочный, не потрясал зрителей той силой, какой обладает сам роман. Вероятно, правы и те и другие — и те, кто смотрел на спектакль профессиональным глазом, оценивая, что нового принес он искусству театра, и другие — кто пришел на спектакль после чтения романа А. Фадеева, просмотра фильма С. Герасимова. Конечно, под действием этих произведений, да и самих исторических событий, происшедших в Краснодаре, потрясения от которых были живы в воображении, зритель вправе был ожидать от спектакля подобных же эмоциональных переживаний. И удовлетворить эти ожидания было не просто. Сказался, на мой взгляд, и некоторый просчет режиссера, в частности, при распределении ролей. Это был спектакль, в котором впервые встретились актеры старшего поколения — Б. Алексеев (Сергей Тюленин), И. Молодов (Шульга), Г. Фадеев (Валько) — и молодежь из института, только что перешагнувшая порог театра. Ответственная роль Олега Кошевого была поручена П. Ванюшину. Она оказалась ему не по силам. И для самого режиссера «Молодая гвардия» была первым спектаклем, который он ставил после большого перерыва (более 6 лет), связанного с пребыванием его в армии. Сам Иванов, видимо, понимал, что не все задуманное им, режиссером, воплотилось в спектакле. Так, в тезисах выступления по итогам сезона 1947—1948 гг. можно прочесть: «Практика навязывания формы со стороны. Пример: «Молодая гвардия», «Губернатор провинции»⁷⁰ (спектакль Русского театра.— Ф. Р.). Эпическое решение всего спектакля, видимо, не составило единый сплав с психологическим решением отдельных образов. Эти два начала как бы не проникли друг в друга, не приобрели слитности: эпическое не обрело душевности, а личные мотивы поведения героев недостаточно были обобщены до символов больших чувств.

Но, как бы ни было, спектакль был значительным в истории театра, значительным был он и для самого Иванова, для его дальнейших творческих поисков.

Работа над «Молодой гвардией» — не исключение в творчестве Иванова. О той же мере ответственности, увлеченности, таланта говорят материалы по спектаклям

⁷⁰ Архив К. Иванова, д. 53а.

«Сердце не камень»⁷¹, «Свадьба с приданным»⁷², «Константин Иванов»⁷³, «Любовь бессмертна»⁷⁴, «Дар Пугачева»⁷⁵, «Без вины виноваты»⁷⁶ и многие другие.

Определяя сверхзадачу постановки «Сердце не камень» (1955 г.), он писал: «Изобличить столпов «темного царства», веками властвовавших над личностью. Вынести им обвинительный приговор... Власть денег, жадность уродуют человека... Ставить спектакль, предъявляя счет «темному царству» за искалеченные человеческие души. Сочувственно показать еще робкие, светлые, чистые лучи, людей, в тяжелых условиях борющихся за правду, за человечность, сдерживавших огромный натиск человеческого разложения». Сверхзадача рождала и стиль будущего спектакля: «Реализм — с предельно полным раскрытием мысли автора. Подлинные переживания, искренность. Строжайший запрет малейшего наигрыша. Требование ясного, логически четкого, художественно-образного донесения текста. Никаких шуточек для бесплодного смеха. Главная нагрузка на актера с его чувствами и инициативой. Никаких особых режиссерских выдумок!» И главным в работе с актерами становилось: «Добиться ансамблевости, предельной цельности и законченности» при яркой характерности каждого персонажа. «Актер должен понимать, когда на сцене его мелодия является главной и когда она переходит в аккомпанемент. Этому сценическому такту надо учиться», — записывает он в ходе репетиций. Тесно увязывая замысел спектакля с работой с актерами, определяя стиль работы с ними, Иванов тем самым уже ставил перед собой задачу глубоко психологического раскрытия пьесы.

Работа над пьесой Островского, по существу, свелась тогда к творческой учебе по повышению актерского мастерства. Она же выявила недостатки в деятельности коллектива. «Актеры отвыкли от классики, от глубокого вскрытия идеи пьесы. С каким трудом приблизились к цели! Работы еще много — над характером, словом, ритмом. Необходимо добиться искренности, свободы, простоты, легкости, живости», — записывает он после премьеры.

⁷¹ Архив К. Иванова, д. 53а.

⁷² Архив К. Иванова, д. 12б.

⁷³ Архив К. Иванова, д. 21а.

⁷⁴ Архив К. Иванова, д. 29а.

⁷⁵ Архив К. Иванова, д. 14а.

⁷⁶ Архив К. Иванова, д. 11а.

ры и продолжает работу в ходе эксплуатации спектакля. Последующие его записи свидетельствуют о том, как рос от спектакля к спектаклю тот или иной актер, как совершенствовалось его мастерство.

Иные творческие задачи рождало образное видение спектакля «Никита Бичурин». Выступая на кустовом совещании режиссеров Поволжья (Чебоксары, 20 ноября 1959 г.), Иванов так определил его: «Яркое светилище!» И в материалах Иванова находим, что спектакль о великом сыне чувашского народа, крупнейшем ученом XIX в., друге Пушкина и декабристов Никите Бичурине задумывался им как историческая трагедия, окрашенная романтикой: «Показать передового мыслителя, великого гуманиста, человека нестигаемой воли, с его безграничной любовью к простому труженику... яркое светилище, свет которого из глубин веков светит и поныне!»⁷⁷

Трагическое начало должно было рождаться от бескомпромиссного столкновения естественного человеческого стремления к правде, свету, духовному совершенству с силой злой, коварной, жестокой, несущей мрак и насилие, которую представляет реакция духовной и царской власти. Романтическое — от величия героя («великий мыслитель, борец, гуманист, друг Пушкина»). Отсюда требование к актерам — огромное внутреннее напряжение при сдержанном его выражении.

Поскольку в пьесе В. Романова прямых, открытых столкновений представителей этих сил почти не было, режиссер поставил задачей передать это через самую атмосферу спектакля, как бы «изнутри». «Величина идеала должна пробиться над всем обыденным, серым, над неудачной личной жизнью героя. Решать задачу внутренним, необычайно душевным, пламенным чувством, не допускающим никаких компромиссов по отношению к окружающим явлениям...».

Спектакль, по мысли режиссера, не мог решаться в бытовом плане. «Быт может присутствовать лишь для создания реальной обстановки, для характеристики персонажей».

Спектакль «Никита Бичурин» явился творческой победой коллектива и режиссера. Это было аскетически суровое, порой трагическое повествование о судьбе человека яркого, самобытного дарования, живущего в усло-

⁷⁷ Архив К. Иванова, дд. 8а, 21а.

виях гонения, духовного угнетения, но человека не согнувшегося, величественного до конца. Вместе с художником В. Гунько, композитором В. Ходяшевым режиссеру удалось воссоздать атмосферу жестокой николаевской реакции. И от актеров он потребовал широкого драматического повествования о своих героях, большого обобщения, красок суровых, сдержанных («рембрандтовских»), но богатых в выражении сути образов. Творческим успехом стали образы, созданные актерами В. Родионовым (Бичурин), Б. Алексеевым (Власий), Н. Степановым (Пушкин), В. Кузьминой (Нина Харламова), И. Бочаровым (Нессельроде) и др. Характеры персонажей были цельные, крупные, значительные. Спектакль явился прославлением тех великих подвигов человечества, что освещают жизнь, оттеняя и отрицая все смрадное, отравляющее, несущее в себе предательство, антигуманность. Он продемонстрировал великолепное мастерство режиссера-симфониста, сумевшего подчинить все компоненты спектакля главному, когда чувства, мысли, переживания героев, раскрытые актерами, как бы оживляют обстановку, а предметы, их окружающие, звуки, краски, в свою очередь, помогают актерам по-настоящему зажить в спектакле. Вот как выглядела, например, шестая картина.

...Святейший синод выносит приговор о лишении Бичурина сана архимандрита и высылке его на север, в Валаамский монастырь. На сцене полумрак, мерцает лишь язычок пламени у иконостаса, перед которым коленопреклоненный, в черном одеянии, спиной к зрителю стоит Бичурин. На сцене он один. Сначала тихо, потом все суровее и громче звучит за кулисами церковный хор (в спектакле участвовал хор Чувашского музыкально-драматического театра). На его фоне кто-то невидимый густым басом зачитывает приговор Синода. И это — все. Ни одного движения на сцене, ни одного слова не произносит герой. На протяжении всей картины зритель так и не увидит лица Бичурина—Родионова. Лишь зловещий полумрак, тяжелые слова невидимого судьи, пластически выразительное положение героя...

И картина обладала неотразимой силой эмоционального воздействия. При аскетически скупых выразительных средствах сцена достигала предельного напряжения, полно, зримо вскрывала задачу постановщика. Зритель, уже успевший узнать и полюбить Бичурина—Родионова,

глубоко переживал трагедию героя, безжалостно караемого «сильными мира сего».

Выше уже отмечалось, что одним из ценных качеств Иванова-режиссера было умение реализовать образное решение спектакля через творчество актера, художника, композитора. Все они становились законными соавторами режиссера.

Обладая даром художника-живописца, Иванов часто сам делал планировки, наброски, эскизы декораций, костюмов, бутафории. Чутье художника помогало ему и в понимании сущности сценического пространства, значения его в искусстве театра, его функции. Делая замечания после спектакля «Свадьба с приданным», он ставит перед собой задачу: не терять чувство пространства («особенно в третьей картине») ⁷⁸. Вспоминается, что в спектакле действительно покорило умелое использование сценической площадки. Спектакль о колхозной деревне, о его людях был решен ярко, оптимистично, широко, на большом дыхании. Ощущение это шло и от тех просторов, от далекого светлого горизонта, от масштабности земли, которые раскрывались перед зрителем. Большая, красивая земля — и жить на ней должны вот такие добрые и веселые люди. Это состояние, вероятно, овладевало тогда каждым зрителем.

В спектаклях Иванова актеру всегда помогали музыка, живопись, пространственное и временное в искусстве. В этом проявлялась художественная культура режиссера, его тонкое понимание специфики каждого из видов искусств, умение синтезировать выразительные средства театра. Вот, к примеру, какую огромную роль в образном решении спектакля «Энтип», в воссоздании атмосферы определенного исторического момента играли музыка, звук, свет.

Автор пьесы В. Ржапов поставил довольно сложную задачу: в рамках драматического произведения передать историю развития крестьянства Чувашии за годы Советской власти, через образ Энтипа раскрыть процесс становления нового человека, равноправного гражданина своей страны. Режиссер обязан был прежде всего воссоздать атмосферу времени, причем в каждом акте — определенного. От этого, по существу, зависел успех спектакля. «Энтип» режиссера Иванова отличался глубоким

⁷⁸ Архив К. Иванова, д. 126.

раскрытием социальной и исторической правды, ярким образным решением идеи пьесы.

...Первые картины. Время действия — канун Октябрьской революции. На сцене — крепкая, просторная изба крестьянина-середняка. Энтип неспокоен: что-то новое и непонятное происходит в мире. В доме сумрачно, холодно, неуютно. Бледный свет луны тонким лучом падает на подоконник, на лавку. Еле мерцает лампада у икон да робкий огонек самодельной коптилки освещает стол и небольшое пространство вокруг. От всего веет скудостью духа, стремлений, самой жизни.

...Время — начало коллективизации. Обостряются классовые противоречия. Но новая жизнь властно входит в каждый дом. Изба Энтипа та же и не та. Возникают новые ощущения. За окном кипучая, бурная жизнь. Слышен рокот — это по селу прошел первый трактор. Доносятся радостные возгласы, смех, звуки самодельного духового оркестра, робко, неумело, но настойчиво исполняющего чувашский марш («Ѕăпата, ѳăпата...»). В единственное окно дома буквально врываются лучи яркого весеннего солнца, играют красками пехитрого домашнего убранства: цветастого одеяла, домотканой дорожки, вышивок на полотенце, сурбане. Лучи солнца так настойчивы, будто стремятся раздвинуть крепкие стены дома.

...Сцена раздела земли между кооперативом и единоличниками. Ранняя весна с ее звонким настроем ощущается всюду. Яркое солнце осветило поля, дальние овраги, перелески. Где-то высоко в небе повис жаворонок, и небо будто сделалось еще выше. Молодой, удивительно счастливый землемер (арт. В. Родионов), окруженный нетерпеливыми крестьянами, отмахиваясь от них, запрокинул голову и пересвистывается с парящей вверху птицей. И будто раздвинулось зеркало сцены. Сколько воздуха, света!

В гармоническом сочетании находились в «Энтипе» реалистичность событий и поэтическое восприятие жизни, широкий эпический размах и глубоко психологическое решение образов от главных героев до эпизодических персонажей. Здесь режиссер добился того, чего так не хватало в его «Молодой гвардии». Это была по-настоящему этапная работа и театра и режиссера.

Как правило, Иванов стремился к широкому обобщению. Происходившие на сцене события приобретали

в его спектаклях глубокий смысл, а не являлись простыми носителями сюжета. Не было ничего лишнего, наносного и в деталях — декорации, реквизите. Работая над пьесой «Никита Бичурин», его III актом (приезд Бичурина и Пушкина в чувашскую деревню), он записывает: «Народные бытовые элементы лишь для достоверности предложенных обстоятельств»⁷⁹. И, действительно, национальный колорит сцены исходил больше от решения народных сцен — встречи дорогих гостей по чувашским обычаям — с пивом в деревянном ковше, с поклоном, с хороводом девушек в красочных национальных костюмах. На сцене не было никаких дробящих подробностей, а атмосфера была предельно достоверной.

Однако эта строгость в выборе бытовых деталей не значила, что он пренебрегал ими. Внешне незаметные, казалось бы, незначительные — но только здесь и именно эти — детали, которые помогали более полному раскрытию характера героев, воссозданию атмосферы времени, места действия, имели законное право на существование в его спектаклях.

Вот как тонко уловил эту особенность в работе режиссера опытным глазом квалифицированного театрального деятеля И. С. Максимов-Кошкинский, рецензируя и высоко оценивая спектакль К. Иванова «Что такое счастье?»:

«В спектакле работа режиссера кажется совсем не видной. Но это только кажется. Главное достоинство режиссера — что он умело помогает актерам в создании незабываемых образов. Какие только детали не подсказал он им во имя того, чтобы еще полнее раскрылись характеры героев драмы! И то, как во второй картине лентяй Якур появляется на сцене обутый в один лапоть, и то, как Укахви скребет косарем ступеньки крыльца, и как в третьей картине покуривают Арбатов с Аркашкой, в пятой — как Укахви «колотит» белье вальком, а позднее с этим вальком ее сын Эндри с угрозой бросается вслед за Арбатовым. Эти режиссерские детали очень помогают актерам в создании ярких характеров»⁸⁰.

В спектакле были цельные образы, колоритные фигуры. Каждый персонаж был наделен определенным харак-

⁷⁹ Архив К. Иванова, д. 21а.

⁸⁰ И. Максимов-Кошкинский. «Мён-ши вал телей?» «Коммунизм ялавё», 22 января 1958 г.

тером: щедрая душой, бескомпромиссная по натуре, целеустремленная Надя В. Кузьминой; суровый, по-своему сильный, любящий свою Надежду эгоистической любовью собственника Эндри И. Молодова. А какой взрывной силой была начинена Укахви Д. Столяровой с ее уже отживающими, но еще живучими старыми понятиями о семейных отношениях! Немало ярких актерских работ было и в менее значительных ролях. Через эти образы режиссер рассказывал о том, что его волновало как художника и гражданина — о трудностях развития хозяйства в деревне 50-х гг., о происходивших здесь переменах, о людях целеустремленных, сильных.

Большое значение Иванов придавал музыкальному оформлению, высоко оценивая силу его выразительности. В лучших его спектаклях музыкальное оформление помогало раскрытию идеи пьесы, помогало развитию действия. Выступая на вечере памяти К. Иванова (25 декабря 1971 г.), композитор В. Ходяшев, который много раз писал музыку к его спектаклям, особо отметил: Константин Иванович не имел специального музыкального образования. Но его спектакли, особенно музыкальная комедия «Когда расцветает черемуха», раскрыли в нем художника, необыкновенно тонко и точно чувствующего музыку. В этой комедии он проявил себя как режиссер, профессионально верно понимающий специфику постановки музыкальных спектаклей, оперетт. Он умело вскрывал образное начало того или иного музыкального фрагмента и произведения в целом, умело сочетал характеристику образов, вырабатывал свой ритм, так точно соответствовавший спектаклю. Драматический режиссер, он профессионально ярко создал настоящий, с соблюдением всех внутренних канонов, специфики, опереточный спектакль. Режиссер смело шел на яркое, порой остро комедийное, порой гротесковое решение и отдельных образов (как Сюлли, Лутри), и отдельных сцен спектакля, сохраняя стиль музыки А. Орлова-Шузьма. Со знанием дела, органично ввел он в спектакль симфонический оркестр (филармонии), хор (Чувашского радиокомитета).

В красочную театральную форму облек режиссер комедию «Свадьба с приданным», и музыка здесь была одним из главных участников спектакля.

Ко многим своим спектаклям он составлял целую партитуру звукового оформления, уделяя ему не меньшее

внимание, чем музыкальному сопровождению. Так, готовясь к постановке пьесы «Дар Пугачева» И. Максимова-Кошкинского, он подробно расписывает шумы: здесь и лай собак, журчание воды, топот копыт, звон бубенцов, пожарного колокола, гомон толпы, и мелодии русской, татарской, чувашской песни, звуки гармонии, выстрелы, и «...трехсекундная тишина» — и снова шум «возмущенной толпы», аплодисменты, крики «ура!» и т. д. Режиссеру здесь крайне важно было воссоздать жизненно достоверную атмосферу определенного исторического момента — кануна революционного взрыва 1917 г., заставить зрителя поверить в правду жизни.

Сохранилось подробное описание музыкального и звукового оформления и к спектаклю «Кукушка все кукует», где расписаны звуки от взрывов бомб до чириканья птиц, завывания ветра, шума дождя, от скрежета засовов в тюрьме до величественной Пятой симфонии П. И. Чайковского. Так же разработано оформление — звуковое и музыкальное — и к другим постановкам.

Знание законов драматургического и актерского мастерства, глубокое понимание музыки, живописи, сценического пространства, талант организатора, мастерство в построении выразительных мизансцен, умение добиваться нужного для вскрытия образа ритма и не менее ценные другие качества режиссера способствовали созданию спектаклей, многие из которых стали этапными в истории театра. Таким был, например, спектакль «Кукушка все кукует» по пьесе Н. Терентьева. Весьма характерна для Иванова и история создания этого спектакля.

В 1960 г., в честь 40-летия Чувашской АССР, был объявлен конкурс на лучшее драматургическое произведение. Член жюри К. И. Иванов сразу обратил внимание на эту пьесу. Еще не был известен автор (конкурс был закрытый), а Иванов уже с увлечением начал репетировать, заражая своим энтузиазмом весь коллектив театра. За предельно короткий срок (меньше месяца) создал спектакль, которому была суждена долгая и красивая жизнь. Пользуясь успехом, он оставался ведущим в репертуаре театра пяти сезонов, выдержал более ста постановок, им завершались и открывались сезоны 1961—1966 гг.

Спектакль стал лебединой песней К. И. Иванова, пережил своего создателя. На программе спектакля после-

дующих сезонов фамилия режиссера была уже в траурной рамке.

«Кукушка все кукует» как бы подобрал все лучшее, чем обладал Иванов как художник: его гражданственность, любовь к жизни, веру в человека; его талант режиссера-постановщика и педагога, умение создавать спектакль яркой театральности; его самобытность с великолепным знанием характера народа. Спектакль был так крепко «заделан» режиссером, что даже претерпевая смену ряда исполнителей главных ролей⁸¹, он оставался цельным, законченным сценическим произведением, продолжая волновать, будить в зрителе благородные чувства, учил любить и ненавидеть.

Свою героико-романтическую пьесу Н. Т. Терентьев посвятил тем людям, кто на пороге жизни, еще не познав ее в полной мере, столкнулся с тяжелыми испытаниями военного времени, кто с первых же дней войны лицом к лицу встретился с трудностями, потерями, со смертью. Посвящая пьесу памяти старшего брата, погибшего на фронте, Н. Терентьев прославляет в ней людей своего поколения — тех, кто с честью перенес трудности времени и не растерял своего душевного богатства. Пьеса была как бы пронизана раздумьями автора о красоте и высшем назначении человека — любить и украшать землю, охранять ее от посягательств злых сил. Это было поэтическое повествование о борьбе жизни и смерти, прекрасного и безобразного. Произведение было окрашено романтикой — той романтикой, которая раскрывает настоящую ценность человека и его неограниченные возможности в борьбе за Истину и Справедливость. Смело обобщая факты жизни, он поднимает их до символического звучания. Все это передается в пьесе через человеческие переживания от трепетного нежного чувства любви до высокого чувства гражданского долга перед Родиной и народом.

Все это подхватил режиссер К. Иванов и на языке театра передал жизнь нашего современника во всей сложности социально-бытовых связей. В центре спектакля — судьба молодого человека, Сергея, который добровольцем уходит на войну. В самых суровых испытаниях он остается верным сыном Родины — и на фронте,

⁸¹ Так, например, роль Сергея исполняли И. Алексеев, И. Бочаров, С. Федоров; роль Сарни — Т. Ерусланова-Евсеева, Н. Смородинова.

и в плену, перед лицом смерти, и когда тяжело раненный возвращается на родину.

Но как в симфоническом произведении основная тема не остается одинокой, так и здесь личная и общественно-социальная темы как единое целое помогали вскрыть философские, гражданские раздумья автора. Режиссер-постановщик К. И. Иванов и художник В. В. Гунько придали спектаклю яркое образное решение. Это была героическая поэма, торжественный гимн человеку, утверждающему мир и высшую красоту на земле.

В записях Иванова⁸² есть слова одного из героев этой пьесы — Вавила: «Ура айёнке сёр суиня чух, эс йываё ларт, чечек ўстер, ача ситёнтер. Вилёме хирёс тёр та пурняё ту!» (Сумей на горящей земле дерево посадить, цветы взрастить, человека сберечь. Встань навстречу смерти и жизнь собой утверди!).

Они-то и стали для режиссера сверхзадачей постановки.

С самого начала спектакль вводил зрителя в атмосферу глубокого уважения и преклонения перед теми, кто отдал жизнь за Родину.

Пролог. В чуткой тишине начинает звучать мелодия — напевная, торжественная, внутренне глубоко драматичная соната Чайковского. На алом стяге появляются слова посвящения: «Таван сёршывшан, лирён телейшён пуссене хуня латтёрсене ёмёр аёнар» (Светлой памяти героев, погибших за Родину, за наше счастье). Слышится голос Автора (арт. В. Родионов): он представляет героев своей пьесы. Режиссер добивался в этом прологе тонкого сочетания камерности — посвящения в самые сокровенные мысли автора, с чувством глубокого гражданского преклонения перед героями, перед их жизненным, воинским подвигом.

С первой картины на сцене происходили острые столкновения двух сил — как борьба жизни и смерти, гуманности и антигуманизма. От сцены к сцене они становились все крупнее и значительнее. Вот на цветущую лесную опушку, светлую, солнечную, вбегают молодые и радостные Сергей (арт. И. Алексеев) и Сарпи (арт. Т. Евсеева-Ерусланова). Ничто, казалось, не может омрачить их счастье первой любви. Но, как эхо военных событий, раздаются взрывы: где-то рядом идет обучение

⁸² Архив К. Иванова, д. «А».

молодых допризывников. А когда Сергей убегает спасать ребятишек от возможного несчастья, входит Вася (арт. Г. Филиппов), человек темной души, наглого поведения, жадных рук. Без раздумий и сожаления, одним ударом топора срубают он молодой дубок. Так же легкомысленно, грубо пытается сломить Сарни, предлагает ей выйти за него замуж: ведь идет война, и мужчин становится все меньше. Наглый приспособленец, он даже обстановку войны хочет обратить в свою пользу.

Такие резкие краски нужны были режиссеру. На сцене происходили жизненные, довольно бытовые эпизоды. Но они вносили нужное для спектакля ощущение тревоги, беспокойства.

Сцена на фронте. Уже несколько суток взвод Сергея, от которого остались лишь три человека, удерживает позицию. На сцене развалины бывшей школы. На уцелевшей стене на одном гвозде висит вывеска «Школа». Здесь заняли оборону Сергей, солдат Митрич и медсестра Алена (арт. Д. Столярова). Короткая передышка между боями. Медсестра Алена предается мечте: вспоминает мирную жизнь, снежно белые лепестки черемухи, мелодии Чайковского. И становится поистине трагической последовавшая за этим гибель девушки, которая одним своим присутствием способна была украсить жизнь.

Третья картина. И здесь все, вплоть до деталей, «работает» на образ спектакля. На сцене воссоздается атмосфера самых трудных дней войны — зимы 1941 года. И тогда шла борьба не просто за жизнь, а за прекрасную жизнь.

...Правление колхоза — большая изба. На стенах плакаты военного времени, красное полотнище с лозунгом, черная тарелка репродуктора. В окне замерзшие окна. Красное пламя мелькает в щелках дверцы печи. Притоптывая, прихлопывая от мороза, будут сюда, в избу, входить люди. За стеной время от времени раздаются подобные выстрелы — это от стужи лопаются деревья. Они не выдерживают. Человек должен выдержать!

На сцене события одно драматичнее другого. И атмосфера времени помогает еще острее почувствовать всю сложность тех дней. Радио сообщает, что враг приближается к Москве. Приходит известие о гибели Сергея. Тяжело кузнецу Антону — отцу Сергея (арт. Б. Алексеев). Без сил присел он на лавку у двери, будто зажал в кулаке свое сердце. К молодому лейтенанту

(арт. Н. Степанов) приходит крестьянин Степан Плотник (арт. Е. Никитин) с просьбой, которая сейчас кажется совсем неуместной: он просит изменить линию обороны, не губить его молодой сад. Что это — корысть, чувство собственника? Сцена решалась режиссером в острых столкновениях персонажей, на высоких нотах. Поначалу возмущение лейтенанта кажется законным, и будто правомерен его грубый, резкий ответ: «Города гибнут, села сгорают, а ты!.. Сад, пчелки!» Но этот молодой парень еще не успел побывать на передовых позициях, еще не понимает истинной цены красоты земли. Иначе рассудил Вавил (арт. А. Ургалкин), человек большой души, цельного характера, ясного взгляда на жизнь. Больной, израненный на фронте, он не потерял удивительной способности видеть за потерями и смертью будущее. Когда лейтенант свое решение прорыть траншеи через молодой сад оправдывает словами: «Мы не срубим, так немецкие танки потопчут»,—Вавил взрывается. Быстро, прихрамывая на больную ногу, решительно подходит он к столу: «Врешь, лейтенант! Никогда немецким танкам не бывать здесь!.. Весной сад Степана зацветет. Будет белым-бело... Это жизнь, лейтенант!» И продолжает, уже для всех и ни для кого персонально: «Разрушить каждый сумеет. А вот ты сумей на горячей земле дерево посадить, цветы взрастить, человека сберечь... Встань навстречу смерти и жизнь собой утверди!». Сцена звучала настолько весомо, значительно, что по своему решению была своеобразным вызовом смерти, убедительным противопоставлением всем тем неимоверным трудностям, которые переживали советские люди и которые так убедительно раскрыл режиссер: и в этих условиях человек утверждает жизнь, борется за жизнь, за будущее!

Как-то Станиславский, предъявляя счет современным драматургам, напоминал, что «за кулисами сцены есть большой, обширный мир, и что происходящее на сцене есть только часть того большого, что происходит за кулисами и определяет сценические события»⁸³. Огромным достоинством Иванова-режиссера было умение донести до зрителя этот «большой, обширный мир», умение «расширить сценическую картину до картины эпохи».

Перед зрителем проходили разные люди — каждый со своим горем и радостью, своей мечтой и делами. Каж-

⁸³ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 6, стр. 323.

дый образ находил яркое сценическое воплощение. С разной степенью дарования, но все актеры играли предельно логично, жизненно достоверно. Покоряла светлая устремленность, целомудрие Сарпи Т. Еруслановой. Сурово сосредоточенным перед событиями времени и в то же время человеком с щедрым, любящим сердцем предстал Вавил в исполнении А. Ургалкина. Перед исполнителем роли Сергея режиссер ставил определенную задачу: «Избегать истерики, мелодрамы. Все, даже самое слезливое — решать через оптимизм, мужество и простоту. Даже смерть»⁸⁴.

С великолепным мастерством высокого драматического искусства исполнял роль кузнеца Антона артист Б. Алексеев. За его скупыми движениями, немногословием скрывалась щедрая душа человека, живущего по суровым законам правды и добра. Вот одна из сцен в его исполнении.

Получив известие о гибели сына Сергея, Антон решает, несмотря на свой немолодой возраст, идти на фронт. Сцена изображала один из участков строительства полосы укреплений. ...Мороз. Луна. Сугробы да костер справа, где девушки отогревают заочевенные руки. Антон отзывает в сторону Вавила и без предисловий, без объяснений заявляет: «Ухожу на фронт, Вавил, не обессудь». Вавил пытается возразить: мол, ведь возраст. Антон берет в руки лом, как оружие, и, взглядываясь далеко в темноту, как бы туда, где сражался его сын, продолжает: «Не перебивай. Сын мой, государству вот как нужный, единственный, погиб безо времени... Враг к Москве подошел, а из нашей семьи защитника ей нет...». На сцене полумрак, на заднем плане бледный свет луны чуть освещает сугробы. Колышутся языки пламени, где у костра притихла говорливая молодежь. А у самого края авансцены Антон и Вавил, внутренне сосредоточенные, суровые. Кажется, даже слышно их тяжелое дыхание.

Смело решал сцену режиссер, с огромным доверием и к актерам, и к зрителям, в расчете, что они поймут и примут эту важную для спектакля картину. Чувство огромной гражданской ответственности, долга перед Родиной выражалось скупой, но весомо. Через минуту сюда вбежит молодой лейтенант и воскликнет: «Вот это я

⁸⁴ Архив К. Иванова, д. «В».

понимаю! Романтика! Мороз, ночь и костер». Нет, зритель видел, знал, что не в этом была романтика. Романтика была в красоте и величии человеческой души! И доносилось это режиссером предельно выразительно.

Не могла оставить зрителя равнодушным игра О. И. Ырзем в роли матери Сергея тетки Пелагеи. Как хватило этой женщине сил вынести обрушившееся на нее горе? Потеря сына, гибель мужа. Но даже в таких обстоятельствах она не теряет веры в справедливость. «Говоришь, что мой старик погиб? Не поверю я... Нипочем не поверю... Не может бог послать столько горя на одного человека! Разве мало ему сыночка моего? Лизаветы ему мало? Ой, не поверю», — напевно проговаривала она и уходила. Лишь опустившиеся плечи выдавали, как ей тяжело. Режиссер не позволял актрисе вот здесь, при всех, раскрыть душу Пелагеи. Лишь там, за кулисами, вдали от людских глаз, вдруг прорывалось с таким трудом сдерживаемое рыдание. Вот когда оно проявлялось, горе материнское. При всем душевном потрясении своей героини актриса утверждала ее веру в жизнь, силу ее духа, умение пайти свое место рядом с людьми.

И небольшие роли получили яркое сценическое воплощение: Лиза — А. Лукьянова, немецкий генерал — И. Молодов и др.

Спектакль «Кукушка все кукует» появился в то время, когда в статьях и выступлениях видных деятелей искусств все настойчивее стал звучать голос в защиту права художника на творческие поиски, в защиту романтики, органически присущей социалистическому реализму, за художественное обобщение, против бытовизма, против детализации сценической обстановки, натуралистического правдоподобия — против, по меткому выражению Н. Охлопкова, «подножного реализма»⁸⁵.

Тремя годами раньше этого высказывания Охлопкова Иванов писал: «Ущерб делу развития искусства нанесла так называемая «теория бесконфликтности». ...От художников пытались отнять самое главное — право правдиво отображать жизнь во всем ее многообразии, в острых жизненных столкновениях»⁸⁶.

Спектакль «Кукушка все кукует» свидетельствовал

⁸⁵ «Театр», 1959, № 11.

⁸⁶ К. Иванов. Постараемся оправдать надежды. «Советская Чувашия», 13 октября 1956 г.

о творческом росте Иванова как режиссера, об обогащении его искусства новыми завоеваниями советского театра, достигнутыми позднее такими его деятелями, как Н. Охлопков, О. Ефремов, К. Плучек, Г. Товстоногов и др. С сожалением приходится констатировать, что основная деятельность Иванова падает на период, полный противоречий, когда, мягко выражаясь, не в почете были такие понятия, как театральность, поэтическая условность, метафоричность, образное обобщение. Между тем для его искусства был очень характерен этот извечно живой язык театра. Чувство зрелищности было органически присуще его творчеству. В 1958 (1) г. в журнале «Театральная жизнь» писалось: «Отрадно отметить, что постановщики Чувашского Академического театра идут путем нелегким, путем, если можно так сказать, активной режиссуры. И Родионов, и Иванов не ограничиваются «распахиванием» пьесы за столом, а стремятся найти интересную, присущую только данному спектаклю форму»⁸⁷.

Совершенно не случайно, что в последние годы Иванов занимался в творческой мастерской такого истинно театрального режиссера, режиссера-новатора, как Н. Охлопков. Доживи Иванов до наших дней, когда так успешно возрождается некогда дискредитированная театральность, с ее возможностью ярко, образно выразить сущность событий, явлений, фактов, сущность идей, когда так обогатилось искусство театра, в том числе и Чувашского, новыми средствами сценической выразительности, можно представить, как расцвело бы его дарование на благодатной почве поисков.

В начале статьи мной приводилось пространное высказывание Станиславского о значении его актерской системы для национальных театров. Вспоминая эту мысль, можно смело утверждать, что, верно следуя учениям корифеев русского театра, Иванов оставался истинным сыном своего народа, тонким и глубоким знатоком и проводником его искусства. Спектакли, поставленные Ивановым по пьесам чувашских драматургов, были истинно национальными по природе образов, своеобразию характеров. Но главное — народность его творчества проявлялась в неуклонном стремлении раскрыть на

⁸⁷ В. Иокар. Рожденное жизнью. «Театральная жизнь», 1958, № 4, стр. 43.

сцене театра важнейшие исторические моменты жизни народа, с любовью и преклонением воспеть его героев. Так рождались спектакли об Иоакимфе Бичурине, Иване Яковлеве и Константине Иванове («Нам предстоит создать спектакль, достойный всенародной любви к Константину Иванову, ставшему символом духовного богатства, таланта, негнбаемой воли народа, красоты ее идеалов»⁸⁸), — писал для себя режиссер, приступая к работе над спектаклем «Константин Иванов» И. Максимова-Кошкинского), о революционере Иване Кадыкове («Волна Октября» А. Калгана). Так воссоздавались на сцене картины далекого прошлого народа в его спектаклях «Айдар», «Ялта», картины народной борьбы за утверждение человечности — «Незабываемые дни», «Под гнетом» (поставленные им вместе с режиссером Л. Родионовым), «Дар Пугачева», «Проклятое племя», спектакли о делах и свершениях героев-современников «Любовь бессмертна», «Что такое счастье?», «Кукушка все кукует» и многие другие.

Иванов хорошо знал свой народ, любил его, стремился воспеть его трудовой и воинский подвиг. Режиссер хорошо знал и своего зрителя — его спектакль всегда имел точный адрес.

Многообразно режиссерское творчество Иванова. Он смело брался за спектакли самого различного жанра, стиля, темы. Конечно, как у всякого идущего вперед, были в его творчестве свои трудности. Были спектакли и неудачные, которые не оставили заметного следа в истории развития театра. И это тоже неизбежно. Но в лучших сценических произведениях Иванова ясно читалась его гражданственность, глубокая преданность Родине, его принадлежность партии. Они отличались глубиной и масштабностью замысла, ясностью и строгой чистотой формы.

В своем богатом наблюдениями исследовании «Станиславский — режиссер» кандидат искусствоведения Н. Крымова, раскрывая природу таланта Станиславского, пишет, что «если есть «искусство переживания» у актера, есть оно и у режиссера»⁸⁹, и проявляется оно в способности пройти и пережить все ступени жизни героев пьесы, в умении анализировать не только умом, но и серд-

⁸⁸ Архив К. Иванова, д. 18в.

⁸⁹ Н. Крымова. Станиславский — режиссер, стр. 122.

цем, в сопричастности режиссера с событиями, с переживаниями героев. И далее категорично и убедительно утверждает: «Нет, решительно бесполезен разговор об «учебе у Станиславского» если нет в человеке такого **сердечного ума**»⁹⁰ (подчеркнуто в тексте.—Ф. Р.).

Вот, наверное, и ключ к тому, чтобы понять, почему учение Станиславского и других корифеев русского театра так органично, хотя, может быть, не во всем объеме и богатстве (сравнительно недолго был период активного творчества Иванова), вошло в его творчество. «Сердечность ума» — это и о К. И. Иванове.

Неумолимо проходят года. Все дальше отходит время, когда творил Константин Иванов. Все наносное, лишнее отпадает. Все четче и прекраснее будет становиться обаятельная, неугомонная в творчестве личность К. И. Иванова. Растет и убеждение, что его деятельность как режиссера и руководителя коллектива во многом обогатила опыт и традиции чувашского театрального искусства. Пройденный им путь был интересен и плодотворен. Утверждавшиеся им эстетические и педагогические принципы, его опыт работы, поиски и находки имеют непреходящее значение.

Статью об Иванове хотелось бы закончить его же словами, высказанными им еще в 1956 г. и звучащими сегодня как завещание: «Нам предстоит совершенствовать искусство подлинного сценического переживания и яркой выразительной формы, составляющих достоинство русского классического и лучших творений советского театрального искусства».



⁹⁰ Н. Крымова. Станиславский — режиссер, стр. 123.