

РЕЖИССЁР – ПЕДАГОГ АЛЕКСАНДР ГИНЗБУРГ Юсупова М.Р.

*Юсупова Марина Римовна - кандидат искусствоведения, профессор,
кафедра эстрады и массовых представлений,
Государственный институт искусств и культуры Узбекистана,
г. Ташкент, Республика Узбекистан*

Аннотация: *А. Гинзбург и Т. Ходжаев - два выдающихся режиссера, фактически определившие развитие узбекского театра в XX веке. Их влияние было шире, ибо они дали не только многие образцы высокого сценического искусства, а создали, если так можно выразиться, современные и в смысле идейной направленности, и в смысле новаторской формы, и с точки зрения уровня актерского мастерства, эталоны сценического творчества.*

Ключевые слова: *режиссёр, культура Востока, история театра, творческая свобода, инициативность.*

DIRECTOR - TEACHER ALEXANDER GINZBURG Yusupova M.R.

*Yusupova Marina Rimovna - Candidate of Art History, Professor,
DEPARTMENT OF VARIETY ART AND MASS PERFORMANCES,
STATE INSTITUTE OF ART AND CULTURE OF UZBEKISTAN,
TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN*

Abstract: *A. Ginzburg and T. Khodzhaev - two outstanding directors determined the development of the Uzbek theater during two events - from the 50s to the beginning of the 70s, and not only drama. Their influence was wider, and they gave not only a significant influence of a high level of stage art, but influence, if I may say so, modern both in terms of ideological orientation, and in terms of innovative form, and in terms of the level of acting skills, standards of stage creativity.*

Keywords: *director, culture of the East, theater history, creative freedom, initiative.*

Благодаря А. Гинзбургу узбекский академический театр имени Хамзы ни в 50-е - в это сложное, переломное и противоречивое время, ни в 60-е, когда минула недолгая «оттепель» и в искусстве начал снова культивироваться парадный стиль, не знал и намека на творческий кризис. Жизнь менялась, а духовная жизнь – явно не в лучшую сторону, но театр имени Хамзы прямо шел к новым открытиям. Время активной работы в театре имени Хамзы А. Гинзбурга не случайно именуют исследователи «золотыми десятилетиями» этого коллектива.

Без постоянной живой, действенной и настойчивой, но уважительной и ненавязчивой педагогики А. Гинзбург в своем коллективе такого результата не достиг бы.

Что же привлекало актеров всех поколений театра имени Хамзы в этом руководителе? Прежде всего, яркая одаренность, причем, многогранными талантами, и так удивительно соединившимися, благодаря широкой образованности в один – режиссерский. При этом обнаруживалось (актеры это отчетливо видели и понимали), что тот, кто умеет многое в театре, - почти все, что связано с работой на сцене, знает едва ли не все об искусстве сцены, способен ответить кажется на любой трудный вопрос, тот и является настоящим руководителем в театре, подлинным режиссером-постановщиком. Но при том, будучи высоким авторитетом для любого актера, он глубоко ценит актерский труд, чутко и бережно относится к актерским способностям и исканиям.

Таковыми в театре имени Хамзы были А. Гинзбург и Т. Ходжаев. Несмотря на все различия в их подходах к творческой работе, приемах в режиссуре и педагогике, они счастливо дополняли друг друга и поэтому вместе так удовлетворяли потребности труппы в те годы, так полно могли выявить и реализовать её богатые возможности. С некоторыми небольшими перерывами, но в целом вместе они работали в театре имени Хамзы два десятилетия (50-е - 60-е годы) и это время, опять же повторим, было «золотым», поразительно плодотворным временем работы коллектива. В памяти ныне уже старейших актеров и близких театру имени Хамзы людей остались примеры их разногласий, более чем прохладных взаимоотношений и даже ссор, но теперь, по прошествии многих лет, ясно, как бы парадоксально это не выглядело, что разногласия их и даже ссоры (правда, всегда молчаливые, хотя и заметные актерам), вреда работе не приносили. Они, эти мастера, могли не улыбаться друг другу и не общаться, но каждый при этом делал свое и всегда на пользу театру. Как видно, и такое возможно в жизни столь сложного, многоликого организма, именуемого театральным коллективом, если у двух лидеров есть ясное осознание главной цели, осуществление коей может быть достигнуто разными, близкими каждому из них способами.

Есть, как мы знаем, выдающийся пример единства при разногласиях по части методики не то что режиссеров-лидеров коллектива, но даже руководителей его: К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко. Александр Осипович Гинзбург, родившийся в Мариуполе, с Узбекистаном познакомился впервые задолго до начала своей режиссерской работы здесь: до поступления на режиссерский факультет ГИТИСа

им. А.В. Луначарского, он окончил Самаркандское художественное училище, и не случайно впоследствии некоторые из своих постановок он оформлял сам – как профессионал, а не дилетант. ГИТИС он окончил в 1939 году (курс В.Г. Сахновского), затем работал в Тифлисском русском ТЮЗе (вместе со своим близким другом Г.А.Товстоноговым), под руководством знаменитого деятеля ТЮЗовской сцены Н.Я. Маршака. В 1944 году, после успеха на смотре молодых режиссеров страны, он был направлен для стажировки во МХАТ. С 1946 года он работал в Ташкенте – сначала главным режиссером республиканского ТЮЗа, а затем театре Туркестанского военного округа. Первая встреча А. Гинзбурга с коллективом театра имени Хамзы произошла в 1947 году, когда он начал здесь репетировать пьесу Лавренева «За тех, кто в море». Спустя два года, он также успешно осуществил постановку драмы «Без вины виноватые», и в 1951 г. был назначен главным режиссером узбекского академического коллектива.

Он был им по 1953 год, после чего два года возглавлял Ташкентский русский театр им. М.Горького (в узбекском театре его сменил Т. Ходжаев). Затем, с 1960 г. до конца 60-х гг., он снова был во главе коллектива театра имени Хамзы. Потом несколько лет Гинзбург работал в Тбилиси главным режиссером русского драматического театра имени А.С. Грибоедова, в Москве – очередным режиссером в Ленком и во МХАТ. Его настойчиво убеждали вернуться в Ташкент, и он вернулся на ту же должность к хамзинцам, привезя с собою подготовленную им в Гнесинском училище группу актеров оперетты, на основе которой в Ташкенте был воссоздан театр музыкальной комедии. Обо всем этом следовало упомянуть не ради полноты биографических данных, а чтобы объяснить, если так можно выразиться, феномен Гинзбурга. Это важно для понимания сущности его педагогики. Ибо, несомненно, что педагогикой может успешно заниматься каждый, склонный, способный к тому режиссер, несмотря на национальное различие – свое и труппы. Но с особым успехом педагогический дар режиссера проявляется, когда существует не только национальная, сколько духовная, идейно-творческая близость, близость репертуарных, стилевых и вообще художественных интересов.

А. Гинзбург и театр им. Хамзы – единение редкостного характера, чуть ли не единственное в своем роде. Гинзбург был влюблен в Восток, восточную культуру. Настоящий эрудит, он постоянно изучал искусство ряда восточных стран – может быть, особенно Индии, Китая, Японии. Он искренне переживал трагедии талантливейших народов – создателей великих культур, высочайших образцов неповторимо оригинального творчества. Тема пробуждения народов Востока поэтому глубоко волновала его, в их пробуждении он видел залог новых взлетов мирового искусства. Надо думать, прежде всего в этом исток той художественной темы – одной из главнейших в творчестве Гинзбурга, темы борьбы народов зарубежного Востока за их социальную, духовную свободу и государственную независимость.

Этой теме он посвящал целый и притом большой ряд спектаклей – случай единственный в истории театра, когда в репертуаре даже одного, а не двух коллективов так выглядели их афиши на протяжении немалого числа лет. Надо еще подчеркнуть, что когда Гинзбург не имел в руках готовой пьесы, воссоздающей по его мнению важное явление жизни, он, будучи драматургом, сам приносил в театр такую пьесу. Говоря о двух рядах воплощения названной темы, мы имеем в виду спектакли: «Рассказ о Турции» и «Легенда о любви» по Н. Хикмету, «Дочь Ганга» (Гинзбургская инсценировка романа Р. Тагора «Крушение»), «Алжир родина моя!» (его же инсценировка романа М. Диба «Большой дом»), «Шакунтала» Калидасы, «Лабиринт» Софронова и другие. Это – в театре имени Хамзы. В театре имени Горького в Ташкенте – «Тайфун» Цао Юй, «Испорченный ребенок» Досса, «Дракон и Солнце» (собственная, оригинальная пьеса на тему трагедии японских городов, подвергнутых атомной бомбардировке).

Итак, тема жизни и борьбы народов зарубежного Востока – вот, что тесно сближало режиссера Гинзбурга с узбекским театральным коллективом. Естественно, что глубинное проникновение в тему, умение по-новому, чрезвычайно красочно и психологически точно её воплотить необыкновенно высоко поднимало авторитет Гинзбурга как художника сцены. Триумфы показов его спектаклей (особенно «Дочь Ганга» и «Алжир, родина моя!») в Ташкенте, в Москве, подтверждали это мнение коллектива. Второе, что способствовало органичности единства труппы и её главы – это приверженность Гинзбурга к героико-романтическому искусству; к стилю, естественно, особенно близкому узбекским актерам. Особая любовь к героико-романтическому и к родственному эпическому стилю – это, безусловно, индивидуальное качество Гинзбурга, рожденное настроением души, гуманистическим убеждением в необходимости яростного сопротивления злу и влюбленностью в культуру Востока. Оно, это качество, по-своему формировало талант, мировоззрение Гинзбурга – ученика В.Г. Сахновского, воспитанника МХАТовской школы психологического реализма, превратив этого режиссера в мастера, который соединил в своем творчестве достоверность изображаемого времени, быта, характеров с героико-романтическим пафосом, с воплощением свободы человеческих деяний. В творчестве Гинзбурга был максимализм. Стремясь к показу характеров деятельных, он требовал от актеров наибольшей самоотдачи. Форма, стиль, мера воплощения должны были абсолютно соответствовать сути воплощаемого. Такова важная черта его педагогических требований: творческая свобода, выдумка, инициативность, опирающиеся на веру в свои силы, возможности, постоянно развиваемые трудом.

Сравнивая в беседе двух режиссеров – Гинзбурга и Ходжаева, один из ведущих актеров театра имени Хамзы Зикир Мухамеджанов говорил: «Гинзбург был совершенно другого облика режиссер. Это – мастер с неуемной фантазией, выливавшейся в работе в тысячу приспособлений для актеров. Но лично мне было как-то труднее определяться согласно его фантазии» [1]. «Как-то труднее», нежели в работе с кем? – С

Т. Ходжаевым, поясняет Мухамеджанов. Он говорит: «Главное у Т. Ходжаева – это логика жизни. И в работе, при разработке роли это было первым, что он от нас требовал. Этот его закон логики был как бы стержнем его работы вообще. Он никогда не показывал, что и как надо играть. Но мы кропотливо, шаг за шагом разбирали логику действий персонажа» [2]. Это при том, добавим мы, что Ходжаев был хорошим актером и выступал порою в любимых им главных ролях. Например, в роли Алишера Навои. Так характеризует режиссера З. Мухамеджанов. Но тут не следует видеть разительную их противоположность. К этому вопросу мы еще вернемся, а пока скажем, что Мухамеджанову, актеру в искусстве которого силен рационализм, а таким актерам всегда очень важно сначала понять, а уж потом можно прочувствовать, как можно быстрее по выражению самого Мухамеджанова «определился».

«Гинзбург – это эксперимент, – сообщает актриса Яйра Абдуллаева, одна из наиболее близких ему в хамзинской труппе. – Он не боялся пробовать, испытывать. Это обогащало актеров и его самого. Работать с ним было интересно всем – и актерам, и режиссерам. Мы не замечали, кто в ком растворился, то ли режиссер в актерам, то ли наоборот. Гинзбург говорил, что профессия режиссера не видная, и что о режиссере будут люди судить когда-то потом, а прежде увидят и оценят нас, актеров».

Как свидетельствует авторитетнейшая узбекская актриса С. Ишантураева: «Гинзбург особенно тщательно работал с драматургами. Есть режиссеры, которые начинают переставлять в пьесе сцены или вообще их убирать, если они не подходят к трактовке режиссером произведения. Гинзбург никогда не позволял себе такого вольного отношения к автору». И далее очень существенное для педагогики: «Это его уважительное отношение к автору и к его замыслу и вообще к его авторскому мировоззрению он передавал нам, актерам»... [3]. Из этого вовсе не следует, что Гинзбург, так сказать, шел на поводу у автора. Напротив: он вслед за Уйгуром и Я. Бабаджановым убедительно подтвердил, что театр имени Хамзы – это постоянно действующая лаборатория узбекской драматургии. А. Гинзбург безо всякой робости обращался с пьесами самых маститых авторов. Известно, что пьесу М. Шейхзаде «Мирзо Улугбек» он резко сократил; пьесе Уйгуна «Полет» предал иное стилевое звучание, неожиданное для автора; требовательным был к Яшену в переработке одной из лучших и поздних его пьес – «Заря революции» («Моя Бухара»). Но все это делалось режиссером в совершенном дружеском согласии с автором. Поэтому авторы никогда не скрывали роль Гинзбурга, а, наоборот, подчеркивали её актерам. Это – во-первых, а во-вторых, всю работу режиссер старался осуществить до начала планомерных репетиций.

Э. Маликбаева – актриса из самых близких Гинзбургу в труппе, сравнивает: «Он (Т. Ходжаев – М.Р.) очень серьезно относился к застольному периоду. Никогда не выходил на сцену, если имелись «белые пятна» в разработке образов. Работал не торопясь, очень кропотливо. А вот Александр Осипович не задерживался на чите подолгу, хотя, конечно все разбирал, как положено. Но, как мне кажется, ему самому скучновато было этим заниматься. И мы, и он в особенности, ждали, когда выйдем на сцену. И когда он объявлял, что выходим, для нас наступал настоящий праздник. У Гинзбурга пьеса вдруг открывалась заново. А самое главное, он так импровизировал, создавал такие предлагаемые обстоятельства, что в них по-новому раскрывались многие актеры. Он ничего не показывал, а как-то незаметно направлял фантазию, мысль актера. Он такое придумывал, что не хочешь, а загорись» [4]. Александр Осипович Гинзбург почти никогда поначалу не беспокоил актера, предоставляя ему абсолютную свободу поиска, – пишет в своих воспоминаниях Кудрат Ходжаев. – Он стремился воспользоваться всеми возможностями исполнителя, дабы ничто не оставалось в тени. А когда актер становился твердо на этот путь самостоятельного свободного раскрытия, Гинзбург еще больше будил его фантазию, помогал развивать счастливо найденное, оснащал образ новыми подробностями». К.Ходжаев рассказывает о репетициях спектакля «Рассказ о Турции», где он играл роль Камилы – главного редактора реакционной затем газеты. «Гинзбург знал, что я немного говорю по-турецки, и предложил этим воспользоваться в сцене первого знакомства зрителя с моим персонажем. Занавес открывался. Камилы, просматривая свежие газеты, напевал какую-то песенку на турецком языке. Это создавало соответствующий колорит, ощущение реальной атмосферы. В свою очередь, я тоже предложил одну деталь. Турки не пьют чай без сахара, – и я тут же отправил в рот кусок сахара. Потом добавил: по-моему, редактор может разговаривать и пить чай, перемалывая одновременно этот сахар. Может быть, это тоже скажет что-нибудь дополнительно о Камиле? – Ну-ка, ну-ка очень интересно, – оживился Гинзбург» [5, с. 105].

Так же сразу А. Гинзбург подхватил предложение К.Ходжаева сыграть в спектакле «Любовь Яровая» вместе с ролью Кутова еще роль уличного чистильщика обуви. На примере К.Ходжаева без репетиций внес в эпизод нечто новое. Выглядело это так. «Занавес открылся, и я начал напевать, отбивая ритм щетками:

-Подходи! Не будет, не будет как зеркало блеснуть, – не плати!

Подошел Яровой – Ходжаев (Алим Ходжаев), и я ловко принялся за дело. Лихо размахивая щетками, продолжая напевать свою незамысловатую песенку, я проговорил:

-Сегодня встреча у Пановой.

Так, насыщенная жизненными деталями, естественными актерскими приспособлениями, сцена сделалась ярче. Гинзбург был доволен» [5, с. 105]. Был доволен, ибо фантазия актера усилила достоверность спектакля, работала на «правду жизни» (по К.С. Станиславскому).

«Казалось, – пишет о режиссере К. Ходжаев, – он знал все о каждом из нас, умел подойти к каждому. Он был порой беспощаден в своих требованиях прежде всего к себе, а затем и к нам, но, как потом выяснялось,

требовательность эта всегда была оправданной, а труд, порою буквально каторжный, приносил немалые результаты» [5, с. 207]. Своеобразно, подчас неожиданные для актеров, педагогические (иначе не назовешь!) приемы Гинзбурга имели свою прочную опору в уважении режиссера – мастера к актеру, в любви к нему, в незыблемой вере в талантливость актера (к счастью, с плохими актерами ему не пришлось иметь дела). Тот же Кудрат Ходжаев вспоминает, как репетировался один из замечательных спектаклей Гинзбурга – «Разбойники» Шиллера. «Нужно было работать, а работа продвигалась с трудом... Хотя постановщик и объяснил досконально суть каждого образа, его «зерно», его действенную линию и цель всего спектакля, – мы, исполнители, никак не могли выйти на правильный путь».

«После истинных мук творчества был, наконец, обретен тот стиль, который и закрепился в спектакле. И должен сказать: он был найден благодаря творческой свободе которую всегда (а в данном случае – тем более) А.О. Гинзбург предоставлял актерам». И вслед за этим К. Ходжаев пишет: «А работа над монологами вообще была как бы отдана на откуп актерам. По-видимому, наш незабвенный главный режиссер и истинный учитель этим способом добивался того, чтобы каждый исполнитель самостоятельно проник во внутреннее содержание роли и тем самым обрел в роли истинную свободу» [5, с. 109]. Именно так оно и было. Великолепно зная актерскую природу и тем более возможности своих актеров, Гинзбург при соответствующих условиях предоставлял им максимальную свободу, ибо правильно считал, что только свободно себя чувствующий и самостоятельно мыслящий актер может стать актером – творцом. Так было, например, когда он работал над постановкой остро-сатирической комедией А. Каххара «Голос из гроба». Подбор опытейших актеров на роли был настолько удачен (богатая труппа театра это позволяла), что наибольший успех мог родиться на основе свободной актерской импровизации.

Тут был тот случай, когда актеры «купались» в своих ролях. Поэтому режиссер мог действительно «умереть» в актерях. Гинзбург, как постановщик, не просто «умер» в этом спектакле: он просто как бы не присутствовал в нем. Но это режиссерское искусство – внушать актерам, что чуть подправленное им решение есть ими же найденная художественная находка для полноценного образа. То же было и в другом Каххаровском спектакле, в «Больных зубах» – одной из ранних комедий этого драматурга. «С Гинзбургом мы репетировали «Больные зубы», – рассказывала Э.Маликбаева, – так там такое импровизировали, просто «хулиганили», хочется сказать, Александру Осиповичу, как скульптору, оставалось убрать все лишнее» [6]. И в то же время Гинзбург умело содействовал рождению нового в способностях актера. Он мудро создавал условия – предлагаемые обстоятельства, помогавшие росту актерского дарования, возникновению, или открытию в нем того, о чем самому актеру даже не думалось. Примеров тут множество. Убедительнейшие из них связаны с творчеством одной из лучших актрис театра – Эркили Маликбаевой. Маликбаева в середине 50-х годов блестяще сыграла две роли мальчишек, этаких двух Гаврошей – индийского в «Дочери Ганга» и алжирского в спектакле «Алжир, родина моя!». Это – характеры вовсе не однозначные, причем сложные; алжирский мальчишка – вообще фигура почти трагическая. Маликбаева вспоминает об этих своих работах так: «Я, к примеру, с детства не любила смотреть, как актрисы изображают на сцене мальчиков. (Это обычно ненатуральное поведение, подделанный голос и тому подобные прелести. И, конечно, никогда бы сама не захотела играть такие роли). И вдруг Александр Осипович предлагает мне такую роль. Я думаю: все, что угодно, только не это. А он мне говорит: и не надо играть мальчишку! Ты сыграй мне чувство любви и благодарности к человеку, сделавшему тебе добро... И все пошло, как по маслу».

Другой случай. В трагедийном спектакле «Мирзо Улутбек» роль Фирузы – любимой жены Улутбека А. Гинзбург отдает Э. Маликбаевой, то есть актрисе до этого ярко характерной, комедийной, но вовсе не «театральной» героине. Актрисе очень обаятельной, но вовсе не красавице. И это он делает, имея таких, подходящих по всем статьям актрис, как Яйра Абдуллаева и Ирода Алиева. Очевидно режиссер при этом думал о многом: о том, чтобы Абдуллаева и Алиева даже в малейшей степени не повторили себя же; о том, безусловно, чтоб Маликбаева обнаружила новую грань своего дарования, но главное, скорее всего, о том, что умница Маликбаева воплотит лучше других интеллект Фирузы – соратницы гениального своего мужа, а не только лиричность её характера. И это не случайно, ибо этот режиссер всегда думал о предельном выражении исполнителем сути характера персонажа, вел, исподволь, тянул к этой сути актера, не насилуя его возможности, но открывая перед ним путь к раскрытию внутреннего потенциала и свободного творчества на подсознательном уровне.

В спектакле «Гроза» роль Феклуши играла Марьям Якубова. Как сообщает актриса в своих воспоминаниях, Гинзбург требовал от нее «подвижности, юркости церковной мыши». Понятно, что высокая, крупная Якубова не могла сделаться подвижной, как ртуть, и Гинзбург ей объяснял, что речь идет не о безостановочном движении, суете, беготне, а о том, чтобы она «вздрагивала каждым нервом, реагировала буквально на любой шум и всегда была готова убежать, скрыться, втягивая голову в плечи». В результате подсказов режиссера в спектакле возникла фигура, которую лишь в насмешку можно было звать с окончанием на уменьшительное, шелестящее «ша». То была не Феклуша, а Фекла с мощными хватательными движениями рук-ручищ. Она не ела, а плотоядно жрала и нагло совала в огромные карманы большие самые сладкие куски еды. На обсуждении спектакля профессор М.С. Григорьев говорил, что эта Фекла – образ невероятной силы, что в ней одной все «темное царство» [7].

Гинзбург умел подойти к актеру, глубоко чувствуя в каждом случае индивидуальность не только его таланта, но и чисто человеческого характера. В театре им. Хамзы подобный подход с пониманием и учетом всех тонкостей далеко не всегда был легок даже для такого авторитетного мастера, как этот режиссер.

Всегда, например, было трудно с великим Шукуром Бурхановым - актером, казалось, неограниченных возможностей, но, человеком импульсивным и очень ранимым, по-детски наивным и капризным. Как терпеливо А. Гинзбург уговаривал, убеждал Бурханова играть роль Брута в «Юлии Цезаре» Шекспира и наконец убедил, трудно даже представить себе. Маликбаева подтверждает многим известное, что «Бурханов, игравший только центральные роли, никак не хотел принять и играть роль Брута», ибо заглавие пьесы подсказывало ему другое. «Гинзбург долго ему объяснял, что его спектакль о Бруте и если не будет его сильного образа, спектакль потеряет весь смысл» [8]. А итог этой «работы» с актером был таков: Брут явился одним из лучших созданий Бурханова.

Рассказав об этом эпизоде, можно было бы добавить: А.Гинзбург был замечательно чутким режиссером-педагогом, но вместе с тем очень требовательным. И это было бы правдой, но не всей. Да, он был даже суровым, если дело касалось принципа «люби искусство в себе, а не себя в искусстве», но для проявления предельной требовательности он создавал условия, в которых актер не мог обидеться, не замыкался в себе, а, напротив, жаждал откровенности.

Был у Гинзбурга обычай, этот обычай можно назвать педагогическим приемом. Выпустив очередной спектакль и показав его зрителю 3-4 раза, он устраивал закрытое обсуждение его. На него не допускался ни один, пусть самый именитый актер, если он не участник спектакля, ни один режиссер, ни даже директор театра: только постановочная группа, её актерский состав. Близкие друзья А. Гинзбурга – театроведы А. Рыбник и Я. Фельдман в одиночку или друг за другом выступали тут с предельно откровенным разбором, который получался, понятно «трудным», если в спектакле имелись просчеты. «Так было и после премьеры «Оптимистической трагедии», - пишет А.Рыбник, - в которой Сара Ишантураева играла роль Комиссара, по праву принадлежащую ей. Но роль оказалась не лучшей в репертуаре актрисы, и разговор получился нелегким. Актриса могла обидеться, но она требовательна к себе и того же ждет от других. Она ответила. Не спорила и не опровергала. Это была исповедь, страстное желание понять, что же произошло, почему роль не стала «своей»? Это был жесткий самоанализ, родившийся от чувства высокой ответственности за театр» [8].

Яйра Абдуллаева ещё вспоминает, какой в театре была творческая обстановка. «Мы говорили с Александром Осиповичем обо всем, не боясь, а зная, что встретим самое серьезное внимание. Он ещё завел такой обычай в театре: каждый вторник мы собирались и говорили друг другу все, что думаем по поводу конкретной работы каждого. Собиралась вся труппа и никто не боялся говорить, никто не обижался. В этих разговорах мы тоже шлифовались как творческие личности». Такую требовательность, такую ответственность воспитывал в актерах А. Гинзбург и добивался желаемого, ибо он был не просто руководитель, учитель, а мастер – подвижник. Его преданность театру, способность заниматься делами театра чуть ли не круглые сутки, были огромным подспорьем, во всей его деятельности, в том числе и в педагогике. Я. Абдуллаева говорит: «Гинзбург учил мыслить актера. Всегда подходил к тебе, зная возможности и твой потенциал, продолжая его развивать исподволь, не угнетая актерскую личность упреками. Сейчас многие режиссеры относятся к актерам потребительски, не заботясь об их росте, не работая с ними по– настоящему. К тому же режиссер должен быть на десять голов выше актера. Это обязательно, иначе я за ним не пойду. Александр Осипович никогда не строил не оправданных мизансцен. Все – через мысль актера» [8]. И далее: «Гинзбург никогда не боялся доверять актеру. Поэтому актер не боялся работать. Гинзбург говорил: работай, иди; пусть будет не правильно, но пусть будет твое. Делай как чувствуешь, а если я покажу, будет ремесло» [8]. Пусть эта истина покажется не новой, однако, как редко исповедуют её режиссеры и столь немногие имеют право высказать её. Чтобы высказать уверенно, убежденно, с пользой, надо быть, как выражается Яйра Абдуллаева, «на десять голов быть выше» [8]...

Список литературы / References

1. Беседа с С. Ишантураевой от 5 октября 1992 г. Архив автора.
2. Беседа с З. Мухамеджановым от 5 ноября 1992 г. Архив автора.
3. Беседа с З. Мухамеджановым от 5 ноября 1992 г. Архив автора.
4. Беседа с С. Ишантураевой. от 11 октября 1992 г. Архив автора.
5. Ходжаев К. Монолог об актерской жизни. О времени и о себе. Т., 1983. С. 105.
6. Беседа с Э. Маликбаевой от 5 ноября 1992 года. Архив автора.
7. Якубова М. Как я стала актрисой. Т., 1984. С. 110-111.
8. Беседа с Я. Абдуллаевой 9 ноября 1992 г. Архив автора.