

Ф.А. Литвинская

**Записки
режиссёра**

Ольге
Александровне
от Франки Поповой

23. I. 84.

"С верой, это наше
творчество великих
души людей..."

Людмила

Ф.А. Литвинская

ЗАПИСКИ РЕЖИССЕРА

ТЕАТРЫ И АКТЕРЫ

ФРУНЗЕ
«КЫРГЫЗСТАН»
1987

85.334(2 Кн) 7
Л 04

Художник Д. Чочунбаева
Рецензент Д. Кочнев, театровед

Л 4907000000—201 193—88
М 451 (17)—87

© Издательство «Кыргызстан», 1987.

К. А. Семерджиди, мужу,
и сыну Николаю посвящая...

ТЕАТР И ЖИЗНЬ

Несколько десятков лет, пожалуй, всю свою сознательную жизнь я безраздельно отдала театру. Что же это такое — театр? Это — кафедра, с которой можно много рассказать миру о добре. Театр вытаскивает обман и ложь из самых кривых лабиринтов и показывает дневному свету их ужасную сущность, вводит нас в сферу чужих бед и за мгновенное сострадание награждает сладостными слезами, ростом мужества и опыта. Лишь в театре действительность, миновав область звуков и переступив через огни рампы, является нам преображенной поэзией.

На сцене жизнь схвачена во всей полноте, с ее общечеловеческими началами и частноличными случайностями... Театр — это прежде всего актер, и театральное искусство есть прежде всего актерское искусство... Искусство в том, что актер чужое, данное ему автором пьесы, делает своим собственным. Театр — это самый сложный творческий организм, который живет талантами и способностями коллектива, и именно в этом его сила и, бывает, слабость, потому что не каждому режиссеру судьба дает возможность объединить усилия многих в единое творческое устремление.

Сейчас, с вершины прожитых лет, намного отчетливее, чем раньше, видится суровая напряженность театральных буден, суть которых состояла в борьбе за чистоту идей сценического искусства в разных коллективах страны, за становление национального театрального искусства. Что же, в этой книге будет подведен итог собственной творческой жизни — исканий, падений и взлетов? Вряд ли. Потому что театр не стоит на месте, театральное искусство всегда на марше, в движении. Хочется надеяться, что и я, его скромный служитель, по-прежнему буду идти с ним в ногу...

Не все из жизни вошло в книгу, но я старалась не обойти вниманием все то, что, на мой взгляд, в какой-то мере пригодится молодежи, уже работающей на сцене, и той,

которая с подиумом еще только-только собирается переступить сказочный театральный порог. Так уж устроен мир, что навечно и нем — ничто не остается, и чтобы не быть в подчинении у этой неизбежности, хочу поделиться своими открытиями, приобретениями и потерями. К чему-то из прожитого не очень хочется возвращаться, писать об этом горько, но, думаю, необходимо хотя бы для того, чтобы ошибки не повторялись.

Интересно: вне театра я себя не помню. Воспоминания о раннем детстве неизбежно приводят меня на народные праздники, в которых главными действующими лицами были канатоходцы-масхарабозчи, остроловы-квизикчи и народные сказители. Детвора с разинутыми ртами толпилась вокруг «живых» артистов. Я родилась и выросла на станции Пролетарск (Драгомирово) в Узбекистане. Отец был рабочим вагонного депо, а мать — бухгалтером колхоза. Родители часто водили меня на представления народных артистов. До сих пор хорошо помню чувство бьющего через край восхищения при виде того, как жених на руках переносил невесту через костер. «Ёр-ёр-ёра...» — пели девушки, сопровождавшие невесту. На женской половине весело переговаривались, пели, танцевали. Особая пластика и четкая ритмика присущи узбекским народным танцам, это общезвестно: выразительные, легкие и грациозные жесты, движения рисовали внутренний мир девушки. Мягкие, плавные движения их рук как бы говорили, а окружающие ритмично аплодировали под звуки дойры.

Потом начиналось основное действие. Комната, в которой находилась невеста, делилась занавесом, раздвигающимся, как в театре, — по середине. Половину комнаты занимали зрители, в основном дети и молодежь. Невеста причитала за покрывалом, может быть, ей совсем не хотелось проливать слезы, но «режиссер» вечеринки, одна из самых уважаемых женщин, подсказывала ей, да и всем гостям тоже, что надо делать, и веками сложившийся «спектакль» шел по заведенному правилу.

Мужчины состязались в остроумии, то и дело раздавались взрывы хохота. Дружки торговались, выпрашивая место для жениха, а зрители активно участвовали в этом торге...

Как-то наслушавшись русских песен, которые пели женщины вечерами у калиток, мы с подружкой решили устроить представление. По-моему, это была моя первая «режиссерская» работа. Выдворив из сарая домашних животных, мы пригласили мальчишек и девочек со всей

улицы. Я натянула брюки отца, из мамного шарфа соорудила чалму и взяла на себя, конечно же, основную роль — Стеньки Разина. Моя подруга изображала княжну. Под нее очень уверенные звуки песни «Из-за острова на стрежень», которая исполнялась группой девочек, мы старательно изображали то, о чем шла речь в песне... Спектакль кончился печально: атаман и княжна оказались в углу, а кролики и овцы — в сарае.

Помню, в пятом, кажется, классе в школьном драмкружке ставили «Кота в сапогах». Мне поручили роль Кота. Как выяснилось потом, Кот очень понравился юным зрителям и постановщикам спектакля — преподавателям. И вот уже в пьесе Гусева «Слава» я играю роль старой матери, последний монолог которой особенно тщательно прорабатывался с помощью учительницы, передавшей мне тайный, внутренний смысл как самих слов, так и логических переходов между ними, глубинное значение подтекста. Именно тогда, думаю, мне, и родилось уважительное отношение к словесному материалу, его эмоциональной насыщенности, особенно в стихотворной форме.

Как хорошо, что детские представления не канули в Лету, не прошли незамеченными для меня, по крайней мере. К слову, думаю, мне, что преподавание литературы в школе должно основываться на театрализованных представлениях и увлекать (подчеркиваю: увлекать) школьников. В этом я еще и еще раз убедилась, когда стала преподавателем Ошского педагогического института.

Мне всю жизнь претило понятие — выучить, вы зубрить. Чтобы глубоко понять то или иное литературное произведение, надо помочь разобраться в его сути, а не составлять мертвую ««партитуру», которая обоюдно лишает и ученика, и преподавателя творческого начала. Постоянно будоражить творческую мысль! — вот задача, решив которую можно заставить ребенка глубже и интереснее думать, относиться к жизни эмоционально, образно воспринимать окружающую действительность, делать свои первые философские заключения.

Такой подход к воспитанию и обучению развивает речь, снимает физические зажимы, рождает естественное стремление к общению. Сейчас, работая на педагогическом поприще, я убеждаюсь, насколько важно помогать студенту вырабатывать в характере коммуникативность, умение найти правду, органику уже в самом общении с людьми. Существование нормального человека вне контакта с окружающим миром невозможно. Даже в детском садике, у

самых маленьких, театрализованные сценки рожают не только потребность общаться, но и учат общению.

В свое время мы запоем читали Пушкина и Горького, самыми любимыми были «Как закалялась сталь» и «Рожденные бурей» Николая Островского. Мы не только восхищались его героями, но и сверяли свои поступки их высокими моральными мерками, готовились к подвигам. Это вскоре пригодилось, так как грянула война. Решение было всеобщим: на фронт! Оно пришло к нам раньше, чем мы стали взрослыми.

Весь наш класс, все мальчишки и девчонки, отправились в военкомат, но комиссар завернул нас. Мальчишки были призваны через год... Недавно я была в Пролетарске, в своей родной школе. В зале я увидела свою первую сцену, которая показалась мне крошечной, а ведь когда-то ее размеры пугали, а обстановка спектакля — величественная и торжественная — порой сковывала руки и ноги трепетным волнением.

Почти все мальчишки нашего выпускного класса погибли на войне. Они улыбались мне с фотографий на белой стене... Мы, девчонки военных лет, днем учились, а вечерами, до глубокой ночи, вязали варежки и носки для фронтовиков...

Однажды я получила солдатский треугольник. Коля Мартынов, как и я, недавно закончивший школу, писал, что он получил мою посылку, что у него никого нет: фашисты убили мать и отца, сестру и брата. Он один, ему некому писать, поэтому он предложил мне переписываться. Я, девчонка из узбекского кишлака Гульхон, и мальчик, взявший автомат, чтобы защищать свою Родину, часто обменивались письмами.

Коля писал: «Я еще ни разу в жизни не встречался с девушкой. Фая, давай назначим первое в жизни свидание 26 апреля 1942 года. Ты из окна своего дома, а я из окопа будем смотреть на Большую Медведицу и думать друг о друге». Несколько часов простояла я в назначенный срок в уголке нашего садика и, не отрываясь, смотрела на ковш созвездия, все думала и думала о Коле. Я не знала даже, как он выглядит, как улыбается, какие у него глаза. Он и фотографии прислать не мог — фронт, там не до фотографий. Потом, спустя, кажется, месяца два, я получила письмо, в котором друзья Коли Мартынова сообщали, что он погиб за три дня до нашего заочного свидания.

Погиб Шурик Токарев, застенчивый, скромный мальчишка, моя тень и верный помощник во всех театральных

начинаниях. Погиб Шурка Исаев — заводила, весельчак... Ушел на фронт и мой брат, слегла в больницу мать, и мне пришлось перебираться в Ташкент, к тетке (к слову, в то время там еще не было театрального института). Ехать в Москву или Ленинград не было никакой возможности: без специальных пропусков туда во время войны не пускали. Два года я занималась на искусствоведческом отделении университета — это многое дало.

В те годы в Ташкенте находились эвакуированные из Москвы и Ленинграда ученые — основоположники советской культуры, театроведения, искусствознания. Преподавали у нас Алпатов, книги которого и по сей день являются настольными для нас, Зуммер, человек, фанатично влюбленный в театр. Именно он организовал в университете, на филологическом факультете, драматический коллектив, который успешно (по крайней мере, так нам тогда казалось) справился с постановкой «Романтиков» Э. Ростана, пьесой своеобразной, требующей внимания не только к игре исполнителей, но и уважительного отношения к эпохе, в которую жили персонажи пьесы. Осталось в памяти, как мы в холод, голодные, репетировали, а затем выступали перед студентами в импровизированных костюмах. Но мы были счастливы, когда зрители тепло принимали спектакли, особенно раненые в госпиталях.

Я с удовольствием занималась в самодеятельности, но профессиональные подмостки неудержимо манили меня своей недосыгаемостью. Однажды возле проходной Ташкентской киностудии я увидела аккуратный листок бумаги. «Объявлен набор в студию», — прочитала я. Мы знали, что в этом здании находилась не только студия «Узбекфильм», но и эвакуированная студия «Мосфильм», что снимались фильмы «Навои» и «Кашей Бессмертный».

Решившись, я миновала проходную и замерла от ужаса: навстречу шел скелет с бутербродом в руках. Заметив меня, он по-доброму улыбнулся и спросил: «Ты, девочка, к кому?» — спросил тем самым голосом, который станет потом известен миллионам зрителей. Оказалось, был перерыв между съемками, и артист Милляр, исполняющий роль Кашея, шел из буфета.

В актерскую студию меня не приняли — она была национальной, но неожиданно для меня предложили работать помощником режиссера. Это звучало солидно, хотя круг моих обязанностей ограничивался, в основном, тем, что я обеспечивала явку статистов в массовках, сопровождала актеров из гостиницы в студию, таскала чемоданы. «Фая,

принеси! Фая, унеси!» — то и дело слышала я днем и — не исключалось — глубокой ночью. Но я не роптала.

Мне довелось работать в съемочной группе фильма «Хирург», которая состояла из режиссера Сабера Мухамедова, человека высокой культуры, ассистента режиссера А. Рабиновича, окончившего ВГИК и эвакуированного из Ленинграда, и администратора, моряка-фронтовика Ю. Рафраговича. Все они сыграли заметную роль в моей судьбе, научили меня самозабвенно трудиться, искать, бороться за высокую идею искусства. Я благодарна судьбе: она свела меня с Бурхановым, народным артистом СССР, Столяровым, Ширшовым, Зорской и другими талантливыми людьми, так много сделавшими для становления советского киноискусства.

К моей великой радости, в Ташкенте открылся театральный институт (ныне — Ташкентский театрально-художественный институт им. А. Н. Островского), и я подала заявление с просьбой принять меня на режиссерский факультет. Конкурс был громадный: возле здания консерватории, где тогда находился институт, стояли толпы молодых людей, мечтавших об артистической карьере.

Членами приемной комиссии были замечательные актеры, которых нам доводилось видеть только из зрительного зала и в которых мы были преданно влюблены. Ректором института был М. Верхацкий, опытный педагог и руководитель, режиссерский курс набирал И. Радун, актерский — А. Гинсбург. На экзаменах от нас ждали защиты режиссерской композиции, надо было показать свой этюд, спеть, станцевать и пройти собеседование. Итак, я стала студенткой режиссерского факультета Ташкентского театрального института. Нам, студентам, повезло: преподавали в то время в институте известнейший шекспировед М. Морозов, крупнейший литературовед, специалист по эстетике М. Григорьев, профессор А. Эфрос. Эти имена прочно вошли в советское театроведение.

Михаил Михайлович Морозов, тот самый Мика Морозов, прекрасный портрет которого написал В. А. Серов, чьи книги о Шекспире являются до сих пор непревзойденными в исследовании творчества великого драматурга и эпохи, в которую он жил. Михаил Михайлович говорил нам: «Лучший шекспировский спектакль я видел в самодеятельном коллективе под Донецком. Там не было пышных костюмов, бархатов и шелков, за которые прячутся актеры. Там были глубокие, страстные характеры и столкновения, а это в театре — главное».

На втором курсе мне пришлось защищать режиссерский план пьесы Лавренева «Разлом». После удачной защиты, когда я, взволнованная, радостная и очень самоуверенная по молодости лет, после всех похвал, с букетом цветов стояла у окна, ко мне подошел режиссер и педагог А. Ридаль. Это был известный режиссер, чьи спектакли вошли в историю советского сценического искусства. Он сказал: «Головка-то у тебя, деточка, работает, накрутила ты много, а вот пушки у тебя, что — в зал стрелять будут и зрителей устрашать?!»

И как-то сразу я поняла, что ошиблась. Действительно, во внешней части спектакля, в его оформлении было много лишнего, псевдооригинального, что никак не соответствовало глубокому социальному смыслу пьесы, историческому конфликту, в ходе которого рождались интересные, своеобразные характеры. Не рождение нового мира стало основой моего режиссерского плана, а эффектный занавес — лафеты пушек, летящая птицей главная героиня с трепещущим платком (сломанные крылья) в руках.

Реплика А. Ридалья стала для меня уроком на всю жизнь: актер, персонаж, конфликт — основа основ театрального действия, а постановочное решение, форма спектакля рождаются из столкновения характеров на сцене. Даже огромные станки, механические колесики и прочие технические нововведения не должны мешать жизни на сцене...

Была война, а мы были студентами, и даже полуголодным, нам порой было весело, а уж выступления в госпиталях перед ранеными стали для нас, студентов, обязанностью. Я и мои товарищи мечтали о поездке на фронт в составе какой-нибудь концертной бригады. К тому времени наша группа стала пополняться студентами-фронтовиками.

Об одном из них, Анатолии Левине, человеке талантливым, заводиле, весельчаке, оказавшемся в институте после тяжелого ранения, хочется рассказать подробнее. Фантазия нашего друга была поистине неистощимой: он увлекал нас шутками и розыгрышами. Однажды кто-то из преподавателей не застал в аудитории, где он должен был читать лекцию, ни одного студента.

Разъяренный, он бросился к ректору и вместе с ним отправился на поиски разгильдяев. И тут навстречу им из аудитории двинулись... столы, которые были покрыты скатертями из сукна, а потому нас, сидящих на корточках под столами, не было видно. Столы на глазах у изумленных ректора и преподавателя кланялись, сдвигались и раз-

двигались, выполняя замысловатые па. Конечно, нам попало за срыв лекции, но радости от этого не убавилось: этюд «Столы разговаривают» удался! Мы ходили счастливые, праздничные, а Толя Левин жил уже другой затеей. Во время вечерних прогулок по Ташкенту мы определяли профессии прохожих по каким-то характерным деталям. «Литвинская, кто, по твоему, этот человек?» — вопрошал Левин. «По моему, он — бухгалтер», — отвечала я осторожно. «Докажи!» Подслеповатые глаза, старенькие очки, протертые на локтях рукава диагонального пиджачка, распухший от бумаг портфель... «Бухгалтер», — говорю довольно уверенно. Анатолий вежливо интересуется у прохожего, кем он работает, и слышим в ответ: «С вашего позволения, бухгалтер...» Я торжествовала.

У всех нас была замечательная черта: нам все время казалось, что мы должны знать все больше и больше. Стать режиссером, внушали нам институтские наставники, можно только тогда, когда глубоко проникнешь в тайны жизни. Мне кажется примечательным, что в то время на режиссерский факультет принимали людей с опытом практической работы в учреждениях культуры. Не юнцы, удивленно, с недоверием глядевшие на окружающий мир, приходили в режиссуру, а в основном взрослые люди, которые проверили свое призвание тяжелым трудом, невзгодами, войной.

Надя Никифорова, уже кончившая филологический факультет САГУ, бросила его на последнем курсе и пришла к нам — это было ее настоящее призвание.

Толя Левин — человек, хлебнувший горя на войне, избранный, выбрал режиссуру. Это было его одно-единственное призвание.

Ташходжа Ходжаев. За его спиной были годы работы в театре им. Мукуми, годы учения и опять — студенческая скамья.

РЕЖИССЕР ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Для всех нас режиссура была выражением своих чаяний в театральном искусстве. Когда я достаю свой диплом с отличием, то всегда с гордостью и трепетом читаю: «Присваивается профессия режиссер драматического театра».

Вспоминаю, как поначалу не хватало мне практических навыков. Нам давали много теоретических знаний,

однако, если говорить по сути, с профессиональными актерами мы встречались больше как зрители, как правило, работали со своими товарищами по институту — студентами актерского факультета. Тут было все — споры, творческие дискуссии, какие-то практические достижения, но все же профессиональный театр был где-то за чертой, далеко, нам были неведомы трудности, связанные с организацией постановочного процесса.

Диплом с отличием давал право выбора, и я попросила направить меня в Ферганский русский драматический театр, который, по слухам, переживал большие трудности. Главный режиссер театра С. Гушин, человек в творческом плане интересный, весь репертуар строил, ориентируясь в основном на актерские возможности своей жены Е. Вагановой, к счастью талантливую актрису и неординарного человека. По сути театром руководила она. Ее отношение заметно влияло на судьбу актеров, и это не могло не накалять атмосферу в коллективе. Однако это не повлияло на мой боевой настрой, хотя, к тому же, приходилось ставить спектакли в холодных залах, часто менять клубы — чуть ли не ежедневно приходилось переезжать с места на место.

И тем не менее, работалось с огромным интересом. Первым моим спектаклем стала комедия Н. Дьяконова «Свадьба с приданым». Актеры С. Ермилович и Е. Ваганова помогали «зеленому» режиссеру чем могли, так как с театральными цехами я совершенно не умела работать: в институте этому нас не учили. Я могла интересно задумать спектакль, рассказать о своем замысле актерам, а вот воплотить замысел на сцене...

Сергей Ермилович умел очень умно и тактично подсказать, без нажима поправить, заставить критически взглянуть на уже, казалось бы, достигнутое, найти нужные именно для данного момента краски. С благодарностью вспоминаю наше первое знакомство. Я поставила «Снежную королеву» Е. Шварца и играла в ней Большую разбойницу.

И вот во время одного из спектаклей разнесся слух, что приехал новый главный режиссер и будет смотреть спектакль. Как назло, в сцене с разбойниками актер С. Павлинов, игравший Сказочника, решил поимпровизировать. Разбойники, которых играли рабочие сцены, режиссеры, направили на него свои страшные пистолеты, кто-то закричал: «Держи его!», дети в зале с энтузиазмом реагировали на остроту момента, а Сказочник вдруг сде-

дал невероятный прыжок и высоким, тонким голосом, резко контрастирующим с огромным ростом, закричал: «Мама, мамочка!» — и ринулся за кулисы, снося все, что попадалось на пути.

Это было настолько неожиданно, что Большая разбойница, вместо аличного призыва: «Золото! Золото! Это звенит золотая карета!» — расхохоталась и, спрятавшись за размалеваные фанерные прикрытия входа в пещеру, долго не могла успокоиться. Конечно же, сцена была сорвана. После спектакля Сергей Ефимович разыскал меня в укромном уголке, где я горько плакала. В разговоре со мной он ни словом не обмолвился о моем провале. Лишь иногда, уже много позже, он позволял себе пошутить насчет веселого характера молодого, подающего надежды режиссера. Мы с ним подружились.

После этого казуса я приняла твердое решение никогда не играть в своих постановках. Почему? Да потому, что актер должен верить режиссеру, своему учителю, а режиссер, совмещая в себе и актера, и режиссера, как бы раздваивается. Режиссерский глаз на свой спектакль остает-ся, и, хочешь ты этого или не хочешь, все равно исподволь замечаешь накладку в спектакле — спады ритмов, пустоту глаз иных актеров. Это нервирует, и при всем желании не можешь быть до предела сосредоточенным на своем образе.

И потом, если вдруг, ненароком в чем-то ошибешься, актеры, даже если и молчат, думают: «Сама-то не умеешь, а берешься учить». Этот процесс порой проходит незаметно, но и в некоторых случаях он может порвать ниточку доверия, которая объединяет режиссера и актера в творческих исканиях.

Еще одно открытие, которое родилось в те годы со спектаклем по пьесе М. Горького «Зыковы». Я очень любила и неплохо, как казалось, понимала драматургию великого пролетарского писателя, и все же «Зыковы» стали неожиданностью. Я копалась в библиотечных фолиантах, собирала материалы, связанные с пьесой, до хрипоты спорила с художником и заведующим музыкальной частью театра.

Самое главное — это я поняла позже — я еще не умела работать с актерами. Теоретически, вроде бы, препятствий не было, но как только дело доходило до сцены, до выражения драматургического материала в актерах, тут появлялись заковыки. А известно, что в драматургии Горького собственные режиссерские изыскания не залатаешь эф-

фектной сценой, актерскую пустоту не прикроешь даже самой талантливой музыкой.

Вот тут-то и пришло осознание того, что мне не хватает самого главного: знаний и практических навыков для того, чтобы разбудить, расшевелить всю психологическую природу актера. Особенно неладилось с самим Зыковым. С. Павлинов, в жизни обаятельный, темпераментный, шумный, на репетициях весь сжимался в кулак, терял органичность, себя.

Я долго никак не могла понять ни актера, ни себя, и лишь потом догадалась, что Павлинова сковывал грандиозный драматургический материал. Сроки уже поджимали, а мы отвергали уже найденное, стараясь найти то, что помогло бы мне, режиссеру, выманить актера на эмоциональную игру. Казалось, провал неминуем.

И вдруг на одной из последних репетиций зажил — наконец-то! — один кусочек. Видимо, актер, накапливая, внутренне осмысливая найденный драматургический материал, получил необходимый творческий толчок. Грим, костюм, даже парик с постоянно падающей на лоб прядью, которую С. Павлинов вынужден был то и дело отбрасывать на лоб, — ничего не мешало, когда линия поведения была выяснена, прочувствована, найдена. Все стало органичным, а парик и грим были той самой последней каплей, которая дала возможность уверовать актеру в правильность наших общих поисков.

Прошло уже много лет, но и сейчас в списках своих творческих удач под самым первым номером я пишу «Зыковых» А. М. Горького. Критика так отметила этот спектакль: «С большим интересом встречена ферганскими зрителями новая постановка Русского областного драматического театра — «Зыковы» М. Горького. Многого вправе были ожидать они от способного творческого коллектива, уже зарекомендовавшего себя умелым толкованием горьковской драматургии, вдумчивой и серьезной работой над освоением репертуара великого пролетарского писателя. Дав сценическую жизнь одному из труднейших созданий горьковского гения, театр выдержал серьезный экзамен, вновь заявил о своих больших возможностях. Новый спектакль — свидетельство его растущей творческой зрелости.

Постановщик спектакля молодой режиссер Ф. А. Литвинская и исполнители сумели в целом верно прочесть пьесу, донести до зрителя ее социальный и философский смысл. Успех спектакля во многом определила темпераментная, выразительная игра С. Павлинова, исполнителя

центральной роли лесопромышленника Антипы Зыкова. Большой внутренней силой веет от сильной, словно «литой» фигуры Павловича Зыкова, в котором зритель с первого появления на сцене безошибочно узнает человека с волевым, независимым характером, гордого тем, что он сам, своей рукой «жизнь свою возводит»^{*}.

Постановка «Зыковых» заставила меня глубоко задуматься и над своей собственной жизнью: я поступила на заочное отделение местного учительского института, решив, что режиссеру нужны педагогические знания.

А через год спектакль «Зыковы» увидел московский театральный критик, и вскоре я получила приглашение в Омский ТЮЗ. Понятно, получать такие приглашения всегда приятно, и я без особых раздумий согласилась.

Недолго я работала в Омске, но приобрела для себя очень много. Вначале от незнания самой природы детского театра принялась заигрывать с детишками, старательно разжевывая юным зрителям то, что им было ясно и понятно. И лишь потом я дошла до мысли: дети не любят, не принимают скидок на «молодость», упрощенчества, которые порой взрослые люди привносят в детские спектакли. Их это раздражает, возмущает, обижает.

Суровый сибирский климат очень не нравился моему маленькому сыну, тяжело заболела сама, и мы вернулись в родную Среднюю Азию. Откровенно говоря, я сильно соскучилась по южному солнцу, щедрым краскам природы, тем обычаям, к которым привыкла с детства. Меня пригласили в Ферганский узбекский музыкально-драматический театр им. А. М. Горького — один из старейших местных театральных коллективов, имеющий свой творческий почерк, отменных мастеров сценического искусства.

В ФЕРГАНЕ

Я давно была знакома с этим театром, любила и понимала узбекскую сцену, бывала на репетициях и спектаклях. В репертуаре театра на одном из первых мест значилась пьеса Хамзы Хаким-заде «Бай и батрак». Одним из достоинств спектакля «Бай и батрак» являлась глубокая разработка темы связи героев с народом.

^{*} Потапов Н. На верном пути // Ферганская правда. 1953. 25 нояб.

Узбекская музыкальная драма, как мне кажется, занимает особое место в театральном искусстве. Отметив, что профессиональный узбекский музыкально-драматический театр начал свой путь 30 ноября 1939 года в Ташкенте премьерой комедии Хамзы Хаким-заде «Проделки Майсары», подчеркну: музыкальная драма как жанр получила самое широкое распространение в искусстве Средней Азии, опираясь в основном на богатейшие фольклорные традиции. Хамза писал: «Во всей революционной агитации у нас в Узбекистане наибольшее воздействие оказывают сцена и исполненные с этой сцены стихи и песни». Фарсы народного театра, масхарабозчи, кизикчи — это все зачатки народной музыкальной драмы. И совсем недаром, мне кажется, свой театр Хамза назвал так: «Мусульманский молодежный музыкально-драматический театр».

Этот жанр сложился, главным образом, из обработок сказаний и легенд, таких как «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Равшан и Зулхумор». Основанный на национальном народном материале, импровизации, знакомой и доходчивой музыке, музыкально-драматический театр стал занимать ведущее место в узбекском театральном искусстве. Его создание продиктовала сама жизнь. Он стал творческой мастерской, в которой родились лучшие спектакли. В их основе лежали значительная драматургия, музыкальные и хореографические сцены, являвшиеся продолжением действия, что было законом музыкальной драмы. Подчеркну: продолжением, а не вставными номерами. Музыка, основанная на лучших традициях национального искусства, пение под аккомпанемент ансамбля народных инструментов, которое поначалу было односторонним, сопровождали такие спектакли, как «Тахир и Зухра», «Алпамыш» С. Абдуллы, «Нурхон» К. Яшена. В Ферганском театре мной были поставлены спектакли «Зафар» У. Исмаилова, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера.

«Зафар» У. Исмаилова. Работать было трудно, потому что узбекский язык в то время я знала еще плохо. И по сути дела впервые встретилась с музыкальным жанром. Приходилось многому учиться, изучать историю, обычаи, вникать в детали.

Следующая моя работа в этом театре — «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. О том, что Фердинанда будет играть Зулумбек Мадалиев я решила сразу же, а вот, кто будет Луизой? Долго пришлось искать исполнительницу, и вот она найдена — артистка балета театра П. Ходжаева. Работа с З. Мадалиевым принесла мне много творческой

радости. Актер очень широкого диапазона, особого сценического обаяния и органики. Зулдумбек был необыкновенно трудолюбив. Мы работали по 10—12 часов в день. Ему, конечно, сразу было трудно найти внешний рисунок своего героя, его особую пластику, культуру взаимоотношений шиллеровских героев. Но он впитывал в себя каждое слово, каждый жест, каждую сценическую находку. Параллельно с работой над психологическим рисунком образа актер учился двигаться, носить костюм, обращаться со шпагой. Для театра все эти занятия были новшеством, и мы увлеченно работали.

Администрация создала вокруг этого спектакля атмосферу необыкновенного дружеского участия. Такое отношение и заинтересованность всего коллектива не могли не сказаться на качестве спектакля. Спектакль стал событием в жизни Ферганского театра и школой профессионального мастерства для его труппы.

Встреча с Махмудом Даминовичем Умаровым, директором Ошского узбекского музыкально-драматического театра, талантливым педагогом и прекрасным организатором, на долгие годы определила мою судьбу: я стала главным режиссером этого театра...

ТЕАТР ВЫСОКОЙ ГРАЖДАНСТВЕННОСТИ

Ошский узбекский музыкально-драматический театр им. С. М. Кирова — один из старейших театров Средней Азии — был организован в 1919—1920 годах как концертная группа Реввоенсовета Туркфронта. Пожелтевшие афиши знакомят нас с репертуаром, с актерами: 1919 год. «Отравленная жизнь» Хамзы Хаким-заде... 1920 год. «Туркестанский лекарь» Маннона Уйгура... 1923 год. «Лолахон» К. Яшена, «Гульсара» М. Мухамедова... 1933 год. «Два коммуниста» К. Яшена... 1934 год. «Женитьба» и «Ревизор» Гоголя, «Аршин мал алан» У. Гаджибекова... 1935 год. «Любовь Яровая» Тренева...

На сцене срывала паранджу легендарная Гульсара, открывая лицо ветрам новой жизни, бросала в огонь черную сетку юная актриса Ширмохон Джурабаева... Рухнули основы шарната, и создание театра само по себе было уже подвигом, особенно для узбекских актрис. Чиммат, паранджа отгораживали весь мир, это было выгодно властям, которые ненавидели все новое: именно от рук фанатиков погибли первые актрисы Нурхон и Турсун.

Одиннадцатилетними девчонками пришли в драматический кружок при Ошском городском клубе теперь народные артистки Киргизской ССР Таджихон Хасанова и Ляйлихон Маидова. Их путь на сцену был труден: надо было не только овладеть секретами сценического мастерства, но и учиться писать, читать. «Как-то, — вспоминали они, — наш коллектив отправился в Араван. Когда начался концерт, мы заметили, что зрители очень напряжены: еще бы, женщины здесь никогда не появлялись на сцене. Вдруг из последних рядов понеслись крики: «Женщина открыла лицо — луна горит! Быть беде!..» Зрители попытались урезонить скандалистов, но в ответ раздались выстрелы.

Таджихон и Ляйлихон спрятали добрая старушка, которая рассказала, что в кишлак ворвались басмачи, а зачинщики скандала были их сообщниками. К утру отряд особого назначения прогнал басмачей и освободил артистов, которые оказали сопротивление бандитам. Со сцены — в бой, из боя — на сцену... В таких условиях складывался коллектив национального революционного театра. Конечно же, театры, рожденные Великим Октябрем, становились горячими пропагандистами его идей. Басмаческие банды охотились за актерами, в которых приверженцы старины видели своих непримиримых врагов, но театр жил, театр действовал у самого порога «святого трона Сулеймана — горы, являвшейся колыбелью мусульманского фанатизма. С его подмостков звучали пламенные призывы к трудящимся строить новую жизнь...

Теперь этот коллектив стал моей семьей. Он, этот коллектив, помог мне через всю жизнь пронести в сердце пламенные слова председателя укома из «Шторма» о том, что главное — это борьба с теми, кто дискредитирует самое святое — партию! К тому времени в моей режиссерской практике появился свой метод, основанный на стойком понимании задач социалистического реализма.

В 1957 году в Ошском узбекском музыкально-драматическом театре я поставила мой первый спектакль «Равшан и Зулхумор» К. Яшена на музыку Тохтасина Джалилова. Замечу, что право первой постановки этой пьесы автор дал Анджижанскому театру. Работать над спектаклем мы начали почти в одно и то же время. И вот Камиль Нугманович Яшен, один из крупнейших драматургов Узбекистана, основоположник музыкально-драматического жанра, узнав, что в Оше ставит его пьесу молодой, неизвестный режиссер, да к тому же женщина, да не узбечка, не просто поразился, а срочно пригласил меня в Ташкент.

Работа была в самом разгаре. Конечно, уже родился свой режиссерский вариант, что-то было убрано, что-то переставлено... С трепетом вошла я в дом к человеку, творчество которого стало гордостью узбекской драматургии. Мы долго беседовали, казалось бы, о мелочах, но я постоянно чувствовала на себе изучающий взгляд Камия Нугмановича. Яшен показал мне эскизы оформления спектакля «Равшан и Зулхумор» художником И. С. Буровым. Оформление было своеобразным: что-то в нем было от оперы, однако законы жанра не нарушались, потому что все объединяли ярко выраженный национальный колорит, романтическая приподнятость...

Я говорила и говорила, защищая свой замысел и правомерность своего вмешательства в драматургию спектакля. Хозяин помалкивал, решив дать мне выговориться. Затем состоялся деловой разговор, в котором родились новые постановочные детали. А в заключение было сказано: «Рад был познакомиться! Постараюсь приехать на премьеру...»

Первыми постановщиками этой пьесы оказались мы: андижанцы почему-то задержались с выпуском. Премьера стала настоящим праздником. Приехал К. Н. Яшен со своей женой, народной артисткой СССР Халимой Насыровой, директор театра им. Мукими Х. Р. Рахманов, которые впоследствии стали моими друзьями и во многом помогли творчески утвердиться в узбекском театре. Дирижировал оркестром замечательный музыкант Дехкан Джалилов — сын знаменитого композитора-мелодиста Токтасина Джалилова, автора музыки к спектаклю «Равшан и Зулхумор». После премьеры меня признали. Теперь авторы сами привозили в театр пьесы, и мы ставили то, о чем только мечтали много лет.

Не обошлось без курьезов. Тогда на сцене была мода: герой появлялся перед зрителями на коне, и в нашей постановке — тоже. Лошадь была арендована у водовоза. Первое время она испуганно озиралась, но потом привыкла даже к музыке: один из хоров стал для нее репликой для ухода со сцены. Артист С. Умаров, который играл Карахана, по всей вероятности, решил, чем он хуже главного героя — Равшан выезжал на сцену верхом, а ему, Карахану, этого делать не положено? Ну нет! И вот на одном из спектаклей я вижу, как хан врывается на сцену на красавце жеребце. Оказывается, С. Умаров одолжил у своего друга, председателя одного из колхозов, прославленного скакуна, чтобы не ударить в грязь лицом перед Равшаном.

С трудом удалось уговорить своенравного актера отказаться от ненужных амбиций, и Алпамыш был водворен в свою конюшню.

Неординарным был весь занятый в спектакле коллектив. Голос народной артистки республики Таджикион Хасановой, которая играла Зулхумор, звучал необыкновенно чисто, звенел жаворонком, переливался ручейком.

Вот тут-то мне хочется задержаться на мыслях, которые родились во время работы с двумя актрисами: Таджикион Хасановой и Ляйлихон Маидовой. Таджикион — актриса необыкновенного сценического обаяния и уникального умения вживаться в роль. Она не делала образ, она жила им, отдавая частицу своего сердца, своей души. Почти всю жизнь они с Ляйлихон создавали одни и те же образы. Но Таджикион — актриса больших чувств, глубокой внутренней насыщенности — не могла работать без режиссера, она шла за ним, наполняя его замысел своими чувствами. Ляйлихон же — актриса-режиссер, она творила сама, иногда даже выбивалась из моего представления о той или другой роли, но достаточно было легкого намека с моей стороны, и все становилось на свои места. Актрисы не имели специального образования, но природное сценическое дарование, артистический опыт поставили их во главу двух направлений: внутреннего переживания и представления, идущего от точного восприятия окружающего мира. Их объединяли мысль, гражданственность, глубокое проникновение в образ и, конечно же, талант. Два больших художника сцены, они стали гордостью национального театра. С ними я делала первые шаги на сцене Ошского музыкально-драматического театра им. С. М. Кирова. Мои единомышленниками по работе стали также народная артистка Киргизской ССР Розияхон Муминова — танцовщица и балетмейстер, заслуженный артист республики Сарымсак Каримов, актер Шарафутдин Токтасынов.

Многие из них вышли из самодеятельности, они не имели даже среднего образования, и в театре пришлось открывать обыкновенную общеобразовательную школу. Сейчас это может показаться странным, но тогда почти ежедневно, с восьми утра актеры учили русский и узбекский языки, математику, историю, географию, литературу. А каждое воскресенье, плюс к этому, — профессиональные занятия — техника речи, сценическое движение, актерское мастерство.

Помню, что впервые я встретилась с актерами из Оша на гастролях в Ленинске: прослушивала их, была на

спектакле, видела концерт, а потом вместе с ними ехала в Ош. Пройдет много лет, и Таджики Хасанова признается, что она крепко перепугалась, все никак не могла вступить точно в арню, когда увидела перед собой женщину режиссера. Это было что-то необычное, страшное. Честно признаться, я и сама страшно трусила и терялась под взглядами целого коллектива профессиональных актеров. Но начинать приходилось с элементарного — с дисциплины. Здесь стало правилом, что кто-нибудь опаздывал, и все томилось в ожидании одного из «избранных», которому все было дозволено. Как-то мы должны были выехать в Араван со спектаклем И. Акрамова «Адолат», но поездка задерживалась потому, что опаздывала народная артистка республики Ляйлихон Маидова. Я подождала пять минут и отправила автобус с актерами, предупредив, что, если она не явится, срыв спектакля будет отнесен за ее счет. Маидовой пришлось нанимать такси. Больше никто не опаздывал даже на репетиции.

Как работалось? Ежедневно репетиции, спектакли, гастроли... К примеру, только в 1962 году сыграно 229 спектаклей. Почти 140 тысяч зрителей присутствовало на гастрольных постановках: коллектив выезжал на пастбища Алая, Баткена, Ляйляка, на полевые станы хлопкоробов Узгена, Токтогула, Аравана, к шахтерам Кызыл-Кия, Кадамджая, Таш-Кумыра и Хайдаркана. Выступления в Намангане и Андижане, Фергане и Ленинабаде стали своеобразными отчетами перед зрителями братских республик.

В репертуаре театра было около 20 спектаклей, свою основную задачу мы видели в том, чтобы они не старели лет пять — десять. «Адолат» шла более десяти лет, «Равшан и Зулхумор» — шесть, «Любовь к Родине» — пять лет. На сцене жили пьесы русских и узбекских, киргизских и таджикских, татарских и азербайджанских драматургов, пьесы «Нирмала» по роману индийского писателя Чанда, «Тайфун» китайского драматурга Цао Юя.

В 1961 году были поставлены четыре спектакля: «Влюбленный Ташболта» Х. Гуляма — остроумная музыкальная комедия, «Нодира» Р. Раззакова — музыкальная драма о жизни замечательной узбекской поэтессы, «Золотая бабочка» Туйгуна — музыкальная комедия о коконоводах, веселая, острая сатирическая комедия А. Каххара «Голос из гроба». В 1962 году мы закончили работу над музыкальной комедией Ш. Сагдуллы «Два браслета».

Трудности? Частые срывы репетиций из-за далеких выездов, холодные сцены и гримировочные в районных

клубах, спектакли после киносеансов, крошечные сценические площадки, куда не помещались декорации. Но когда притихший в раздумьях зал вдруг взрывался громом аплодисментов, когда мальчишки устраивались на крышах ближайших домов или ветках деревьев, чтобы хоть одним глазком увидеть актеров, когда чабан нес на сцену букетик цветов, тогда все неудобства начисто забывались, лишь огромная радость бурлила в сердцах.

Театр, творческое лицо которого определилось в рамках героико-романтической темы, театр публицистический, театр высокой гражданственности взял своим центральным направлением тему Революции, ленинскую тему, чтобы сверить день сегодняшней с революционным прошлым, помочь зрителю осознать героику наших дней.

Поддержка коллектива вдохновила меня на работу над спектаклем М. Шатрова «Именем революции» (1959 год). Замысел же поставить пьесу о великом вожде родился не сразу. Помог его величество случай. Помнится, ставилась «Бессмертная песня» Р. Шимурадова о замечательном татарском поэте Мусе Джалиле, и на одной из репетиций вдруг приметилась природная схожесть актера Х. Хасанова с внешним обликом В. И. Ленина.

Этот актер давно обратил мое внимание своим несомненным талантом, но в «Бессмертной песне» особенно ярко проявились его обаяние, органичность.

Работа над образом Ильича была долгой: больше года мы с Хасановым трудились над тем, чтобы «войти» в него. Читали, смотрели кинофильмы, изучали фотографии, учились говорить, подражая Владимиру Ильичу. В узбекском языке нет буквы Ф — сколько нам пришлось биться, чтобы имя Феликса Эдмундовича Дзержинского звучало правильно.

Я обратила внимание, что у актера руки рабочего, а не интеллигента. Оказалось, что он иногда дома плотничал. И вот изо дня в день Х. Хасанов писал, чтобы ручка стала привычным для него орудием труда. Ему парили руки, смазывали кремами, чтобы исчезли мозоли...

Этот спектакль стал гордостью театра. Мальчишек Ваську и Петьку в нем играли совсем юные актрисы Султанхон Шодиева и Феня Аблямитова. Может, это была моя режиссерская влюбленность, но через много лет, возвратившись к этой пьесе, я никак не могла представить себе Петьку другим. Маленький, курносый, с мечтательными глазами, которые смотрят с удивлением на все, что происходит вокруг. Петька-Феня до сих пор стоит передо мной.

Фея ушла из театра, стала симпатичной женщиной, матерью пятерых детей, начальником аэровокзала в Оше, но когда мы встречаемся, испугивают в ее темных глазах задорные Петькины огоньки, и она спрашивает: «Я очень изменилась?.. Вот бы сейчас опять на сцену! А новый Петька лучше?..» Я отвечаю, что нет, не лучше, потому что лучше ее Петьки быть мальчишки не может. Она улыбается, соглашаясь и не соглашаясь, и кажется мне, что нет у нее ничего дороже этих воспоминаний о театре...

А яркий, озорной, веселый мечтатель Яшка (Ш. Джалалов)! Он явился на нашу сцену из «Красных дьяволят», не иначе. Кто бы мог представить, что актер, почти всю жизнь создающий образы шахов и ханов, сумеет сыграть такую роль? Сейчас Шарафутдин Джалалов на пенсии, но, когда приходят гости, он показывает пожелтевшую фотографию, на которых запечатлен Яшка...

Я уже не помню всех деталей спектакля, однако знаю, какое огромное влияние оказал он на духовный рост Х. Хасанова: из человека не очень грамотного, «простого» актер вырос в человека высокой культуры, увлеченности и глубокого обаяния. И мне кажется, что это результат, прежде всего, работы над образом великого вождя.

Припоминается «бунт» на нашем сценическом корабле. Бывает, что кому-то не досталась желанная роль, кого-то не так перетарифицировали, и возникают заваруха, разборки, пишутся жалобы, проводятся собрания. На одном из них стали высказываться обиженные, кто-то выкрикнул, что узбекскому театру нужен режиссер, говорящий на языке их матерей. Подключилась к скандалу и Таджики Хасанова. И вдруг поднялся Хашимжон Хасанов, молчаливый, сдержанный человек. Он подошел ко мне и низко поклонился, сказав: «Это моя мать, а матери говорят на разных языках. Она меня родила как актера, и вас — тоже!» Потом махнул рукой и продолжил укоризненно: «Эх, вы, совести у вас нет!» И удалился на свое место. Все замолчали, даже его сестра Таджики, чье слово для него было законом. Хасанов бросил вызов всем тем, кто хотел вернуть в театр расхлябанность, примитивизм, упрощенную бытовщину...

И вот уже нет Хашимжона Хасанова*. Нет замечательного актера и человека... Спектакль «Именем революции» мне очень дорог, и я вернусь к нему через много лет...

* Хашимжон Хасанов (1914—1965) — заслуженный артист Киргизской ССР.

Особым событием в моей жизни, в жизни всего театрального коллектива стало обращение к «Отелло» Шекспира. Конечно, и это не пришло само собой: у режиссера не может быть каких-то беспочвенных решений, как у актера — неподготовленных своим и чужим опытом открытий. Каждая большая, этапная работа — результат долгого подсознательного труда и поисков своей темы. Да, я еще в институте мечтала о том, что когда-нибудь поставлю «Шторм» Билль-Белоцерковского, «Оптимистическую трагедию» Вишневого, «Разлом» Лавренива, «Нурхон» Яшена, «Отелло» Шекспира, «Медю» Эврипида и пьесу Уильямса «Орфей спускается в ад»...

Однажды мы ехали из далеких гастролей, кажется, из Ляйляка. Глубокая ночь. Дальние огоньки призывно дразнятся. Редкие встречные машины. Хочется спать, но нет на это права: я — руководитель группы. Шофер молодой, тоже измотанный за эти гастроли, может уснуть. Как правило, ранним утром он выезжал с администратором на заделку «точек» для спектаклей, вечером привозил актеров к месту выступления, а сегодня вот уже несколько сотен километров ведет автобус... Вдруг я услышала песню. Голос был низкий, мягкий, так и обволакивал, и мне показалось, что я сплю. Взглянула на шофера и поняла: он поет, чтобы ненароком не задремать. Одна песня сменялась другой, и так до самого Оша...

Утром я попросила дирижера З. Закирова, концертмейстера И. Джурабаева и заведующего музыкальной частью театра послушать шофера Базарбая Юлдашева, у которого и в самом деле обнаружили незаурядные вокальные способности.

Я искала таланты, а оказалось, что проглядела одаренного человека. Да где — в своем театре!

Первая эпизодическая роль Базарбая была в спектакле «Любовь к Родине» З. Фатхуллина и Ш. Сагдуллы. Поначалу Базарбай казался на сцене неуклюжим. Но постепенно, от роли к роли, от эпизода, массовки, выступления на концертах рос в нем актер. И вот уже Базарбай играет Тахира в пьесе С. Абдуллы «Тахир и Зухра». Понятно, профессионально образ еще не совершенен, но вокально он был проработан до самой последней нотки. Знание музыкального материала раскрепостило актера, и он стал пластичен в движениях, проще действовать на сцене. Первую ступеньку Базарбай одолел — его перевели во вспомогательный состав. Актеры, режиссеры старались помочь ему найти себя в спектаклях, потому что считали:

этот актер удачно вписывается в будущее нашего театра. А по утрам он упорно учился. Базарбай уже играл Отелло, когда закончил среднюю школу.

«Отелло» — это эталонный спектакль, о котором с гордостью и сейчас вспоминают ветераны театра и седые друзья-зрители. Известна любовь узбекского народа к театру, поэтому, когда начинаются гастроли, на открытие вместе с нами едут его самые горячие почитатели. Есть зрители, которые знают даты премьер спектаклей, исполнителей, да и не только их, а и технических работников.

Прочные симпатии зрителей Базарбай завоевал после выступления в роли Отелло. В этой роли он сумел подняться до трагических высот шекспировской драматургии. До последней минуты перед премьерой мне казалось, что что-то не доделано, не доработано, не найдено... Было решено провести спектакль с одним антрактом. Вместе с художником Тавризом Сафаровым, тогда еще только начинающим, сделали интермедийный занавес, предполагали обыграть углы авансцены. Оформление спектакля было очень интересным. Белыми шнурами на черном бархате рисовались башни, колонны и капители дворца. Сцену Бьянки с Кассио я вынесла перед интермедийным занавесом, а после этого должен был быть антракт, который я сократила. Только потом я поняла, что сделала ошибку, лишив зрителей возможности осмыслить самое важное в спектакле. А ведь перед этим шла сцена, в которой Отелло требовал платок у Дездемоны, то есть кульминационная сцена, явившаяся результатом клеветы Яго. Ликвидировав антракт, мы сразу перешли к диалогу Яго и Отелло. Яго:

Зачем значенье придавать тому,
Что без стыда наглец и соблазнитель,
У женщины добившись своего,
Трубит повсюду о своей победе?..

У Отелло случается приступ падучей. Однако недаром, совсем недаром великий драматург именно здесь прерывает действие: зрители осмысливают происходящее на сцене, для них конфликт как бы продолжает развиваться. Я же ускорила события, тем самым лишила зрителя так необходимого антракта. Правда, на первом же прогоне я поняла свою ошибку и восстановила антракт.

Особенно трудной была работа над сценой припадка. Базарбай Юлдашев так волновался, что у него самого происходил нервный физический зажим. Надо было сни-

мать этот зажим, и мы вновь сели за стол. Выработывалась точная линия поведения, которая направлялась знаменитым: «А если бы сделать так...» К. С. Станиславского. Надо заметить, что первое время актеру непривычной казалась стихотворная форма произведения, иные философские сентенции Шекспира были ему попросту непонятны, и я нарочно вызывала его на спор, чтобы он глубже осмысливал текст, разбирался в своих мыслях. Я нападала на его героя, а он защищался, поставив себя на его место. Тем самым порывы Отелло становились ему более понятными, близкими, своим, что ли.

К актеру пришла удача, популярность, зрители поверили в него, а он все увереннее постигал законы сценического мастерства. Сейчас Базарбай Юлдашев — актер высшей категории, занят во всех основных спектаклях, ведет большую общественную работу, актер широкого диапазона, он интересен в любом жанре — в трагедии, драме, комедии и водевиле. Отличают его взрывной темперамент, трудолюбие, простота, обаяние, любовь к театру, презрение к себя любимю и зазнайству.

И еще одно открытие. Как-то в театр пришел мальчик, высокий, худой, с красивыми, очень выразительными глазами. Он только что закончил десятилетку и решил стать актером. У него были прекрасные вокальные данные, точная, какая-то рубленая дикция. В ту пору я начинала работать над инсценировкой романа индийского писателя Чанда «Нирмала». Спектакль назывался «Нимми». У нас не было еще подходящей кандидатуры на роль Мансарамы, старшего сына вдовца Тотарамы, который, по пьесе, женится на молодой девушке, ровеснице своего старшего сына, а затем из-за ревности выгоняет сына из дому...

Роль Мансарамы я поручила этому мальчику — Нематулле. Монолог своего персонажа при прощании с домом он произнес очень... правильно: как в школе, но не как в жизни. Не было главного — внутренней взволнованности, напряжения. Актер был разумен, холоден. И тут я опять вспомнила К. С. Станиславского, его знаменитое «если бы». Все ушли из театра, остались лишь я, Нематулла и электрики. На огромной сцене стоял мальчик один-одинешенек. Я попросила направить на него свет трех прожекторов и сказала, что пора начинать монолог. Голосок мальчика дрожал, но этого было мало.

— Нематулла, — тихо начала я, — если бы твой отец не погиб на фронте, ты бы учился в институте, и мама бы не

болела... И еще — если бы... если бы... если бы... Вдруг заплакал мой Нематулла, заплакал по-детски, жалобно, с обидой. Я воскликнула: «Читай монолог, читай прямо сейчас!»

Нематулла начал монолог, и передо мной появился Мансарам — загнанный, оскорбленный, обиженный. Так, ко мне, еще молодому режиссеру, снова пришел на помощь К. С. Станиславский, о системе которого, чего греха таить, мы не так часто вспоминаем. Но «если бы» — это не единственное из того, что нам необходимо, напоминает К. С. Станиславский, нам нужно еще много специальных, артистических, творческих способностей, свойств, дарований (воображение, внимание, чувство правды, сценические данные и прочее). Много пришлось еще поработать юноше, многому учиться (он заочно закончил театральный институт), но именно этот день стал для него первым самостоятельным шагом на пути к вершинам сценического искусства.

Это понимает и сам народный артист Киргизской ССР Немат Асадович Нематов, когда говорит мне: «А знаете, наверно, тогда я и родился как актер». Он создал целый ряд самых разноплановых образов, теперь его имя известно далеко за пределами нашей республики, но до сих пор, считает он, что его творческий взлет начинался с работы над ролью Мансарамы.

Куда бы я не уезжала из Оша, всегда получала от Нематуллы поздравительные открытки, в которых он писал: «Мама, у меня все хорошо. Работаю над образом...» И подписывался — Ваш сын, заслуженный артист Киргизской ССР Нематулла Нематов. На последней открытке стоит такая подпись — Ваш сын, народный артист Киргизской ССР...

Сейчас такие письма и открытки согревают сердце: нет, жизнь прожита не даром, если многие мои ученики работают в театрах страны, особенно много их в республиках Средней Азии, театральная культура в которых росла и совершенствовалась буквально на моих глазах. Это волнует и радует...

Много лет прошло с тех пор, как я впервые переступила театральный порог. Конечно, были приглашения в театры, в коллективы, находящиеся в более благоприятных условиях, без гонки спектаклей, без далеких и долгих гастрольных поездок. Но я считала себя обязанной отдавать знания, творческие силы тем, с кем прошло мое детство, вся моя жизнь. А теперь мой долг состоит в том, что-

бы рассказать о рождении, развитии и становлении сценического искусства в наших краях, о проблемах, которые возникают в коллективах так называемых периферийных театров. Когда задают вопрос, что дала вам жизнь, я отвечаю: радость творчества. Что потребовала от вас жизнь? Мужества! Счастливы ли вы сейчас? Очень! Я недаром прожила ее, эту жизнь, которая была отдана творчеству. В самые дальние уголки республики я и мои единомышленники несли радость встречи с театром...

В СТОЛИЧНОМ ТЕАТРЕ

В 1979 году я получила в подарок книгу, на форзаце которой было написано: «Тов. Литвинской Ф. А. от коллектива Киргизского академического драматического театра. Директор...» В одном из разделов ее — «Режиссеры и художники», — написанном Ш. Шаршеевым, есть такие строки: «В нынешнем расцвете театрального искусства есть заслуга и режиссеров, и художников, в разное время сотрудничавших с нашим театром, режиссеров: В. Сердюкова, П. Ефремова, Г. Дрознеса, Д. Шабанова, Ф. Лешенко, В. Молчанова, Ф. Литвинской и др. ...»

Хотя я работала в этом прославленном театре недолго, он оставил большой след в моей биографии, в моем творческом становлении как режиссера. Меня пригласили в Киргизский государственный театр драмы в 1962 году в качестве режиссера для постановки пьесы А. Мирзагитова «Седые волосы моей матери», которая потом много лет оставалась в его репертуаре. Тепло, дружески встретили меня в театре. Рядом со мной работали народная артистка СССР Бакен Кыдыкеева, народные артисты республики Сайракул Балкыбекова, Жамал Сейдакматова, Гульшера Дулатова, Асанбек Умуралиев, Сатыбалды Далбаев, заслуженные артисты республики Зуура Молдобаева и Миранда Далбаева. Когда сейчас, бывая во Фрунзе, я захожу в этот театр, меня охватывают добрые воспоминания.

Работа в этом театре потребовала особого отношения к каждой репетиции, спектаклю, к режиссерскому замыслу и его воплощению. Если в Оше я чувствовала себя больше педагогом, наставником даже в первые годы своей деятельности, потому что встречалась в основном с людьми талантливыми, но не имеющими специальной подготовки, то во Фрунзе, в театре которого работали выпуск-

ники киргизской студии при ГИТИСе, работа требовала глубоких знаний, неординарных мыслей, педагогического такта, интересных постановочных задумок, которые бы учитывали высокий интеллектуальный уровень актеров. Как уже говорилось, спектакль «Седые волосы моей матери» долго украшал репертуар театра. В «Истории советского драматического театра», в шестом томе, нашлось место для того, чтобы назвать ведущую идею этого спектакля — воспитание человека в семье, гражданское и нравственное воспитание. Это дает основание думать, что и мой труд не пропал зря.

Во Фрунзе ко мне пришло решение уйти из Ошского узбекского музыкально-драматического театра. Почему? Когда долго работаешь в одном коллективе, то незаметно для себя привыкаешь как к его достоинствам, так и к недостаткам. Не замечаешь и того, что тебе легко работается с актерами, чьи возможности давно изучены. Снижается критерий требований к самому себе, а тут два шага до застоя, остановки, творческой лени от собственного самонадеяния: все, мол, умею, все дается легко, только стоит захотеть.

Жалко было уходить, но еще горше было бросать студию, которая создавалась при театре моими стараниями и которая, по моему мнению, должна была как-то компенсировать отсутствие в Оше русского драматического театра, заполнить брешь в детском эстетическом воспитании. В студии занимались молодые рабочие, студенты, учащиеся профессионально-технических училищ и школьники. Мне помогали наши актеры. К этому времени закончили Ташкентский театральный институт Ташпулат Тошматов, Мавлян Курбанов и другие юноши и девушки, которые занимались со студийцами актерским мастерством и ритмикой, сценическим движением и техникой речи. Наш спектакль «Снежная королева» Е. Шварца получил высокое признание зрителей и прессы. Потом своих уже подросших питомцев мы вместе со спектаклем Р. Гамзатова «Горянка» передали Дому культуры № 1 города Оша. На Всесоюзном смотре (1964 год) спектакль получил первое место, а коллективу присвоили звание народного театра. Театр существует до сих пор.

Я всегда подчеркивала, беседуя с ребятами в студии, что мы не будем делать из них актеров, наша главная задача научить понимать и полюбить искусство. Результаты наших взаимоотношений со студийцами сказались через несколько лет: выпускница студии Светлана Пустовало-



Обсуждение эскизов декораций к спектаклю «Ватан ишки» («Любовь к Родине») З. Фатхуллина и Ш. Сагдуллы в Ошском узбекском музыкально-драматическом театре им. С. М. Кирова. 1957 год.

Джамбулский областной русский драматический театр на гастролях в городе Кустанае. 1969 год.





Ошский узбекский музыкально-драматический театр им. С. М. Кирова

«Равшан и Зулхумор» К. Яшена. 1957 год.
Кусадов — М. УСМАНОВ.
Карахан — С. УМАРОВ.

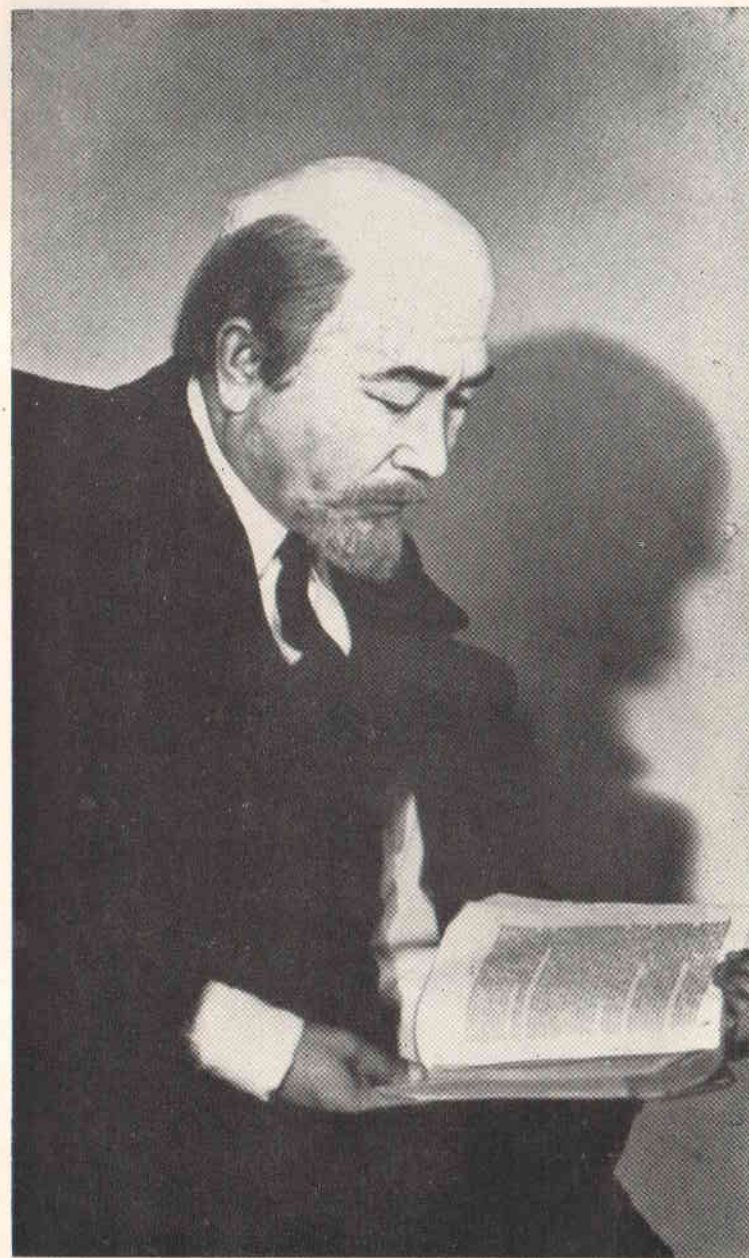


«Ватан ишки» («Любовь к Родине»)
З. Фатхуллина и Ш. Сагдуллы. 1958 год.
Одилшах — М. УСМАНОВ.
Давронбек — С. УМАРОВ.



«Именем революции» М. Шатрова. 1959 год.
В роли В. И. Ленина — заслуженный
артист Киргизской ССР Х. ХАСАНОВ,
в роли Ф. Э. Дзержинского —
С. УМАРОВ.

«Именем революции» М. Шатрова.
1979 год.
В роли В. И. Ленина — заслуженный
артист Киргизской ССР Т. БАДИНОВ.





Спектакль «Нимми» по пьесе П. Чанда
«Нирмала». 1958 год.



«Отелло» У. Шекспира. 1964 год.
Отелло — Б. ЮЛДАШЕВ.
Дездемона — заслуженная артистка
Киргизской ССР и Узбекской ССР
Е. ХАТАМОВА.



«Легендарная личность» С. Жамала.
1978 год.

Фатма Сабри — народная артистка
Киргизской ССР Т. САЛИЕВА

«Медея» Еврипида. 1978 год.
Креонт — народный артист Киргизской
ССР Н. НЕМАТОВ.





«Васса Железнова» М. Горького. 1982 год.
Васса — народная артистка Киргизской
ССР Т. САЛИЕВА.
Железнов — Б. ЮЛДАШЕВ.



«Нурхон» К. Яшена. 1981 год.
Нурхон — заслуженная артистка
Киргизской ССР А. ШАБДАНОВА.
Хайдар — М. РАХМАТОВ.



Джамбулский областной русский
драматический театр
«Узник мертвого дома» О. Бодыгова.
1972 год.

Ф. М. Достоевский — заслуженный
артист Казахской ССР П. ЧЕРЕМИСИН.



«Бал воров» Ж. Ануя. 1967 год.
Сцена из спектакля.



«Бабы сплетни» К. Гольдони. 1969 год.
Анджолетта — заслуженная артистка
Казахской ССР Е. ЧЕРНУШЕНКО.



Беппо — В. ЗАБЕЛИН.
Кеккина — Н. МЕЖАНСКАЯ.



**Киргизский государственный
академический драматический театр**

«Седые волосы моей матери»

А. Мирзагитова. 1962 год.

**Газиза — народная артистка Киргизской
ССР М. ДАЛБАЕВА.**

**Жилдыз — народный артист Киргизской
ССР С. ДАЛБАЕВ.**

ва — ведущая артистка Орджоникидзевской оперетты, Татьяна Чижикова — старший режиссер Донецкого телевидения. И хоть не попала в театр Людмила Ходжымбердыева, она до сих пор участвует во всех театральных начинаниях, Марат Суфиев — работник Ташкентской киностудии, Игорь Чайковский — актер, Нелли Мингазова — руководитель детской секции драматического кружка в Таш-Кумыре. Бывая на спектаклях в театрах, я радуюсь тому, что среди зрителей вижу студийцев. Значит, мы воспитали людей, на всю жизнь полюбивших театр. Это главное...

ПРИЗНАНИЕ

Я много ездила по городам нашей страны: была на юге, на севере. Работала в Джизаке — городе, который находится в одном из самых жарких районов Голодной степи. Постоянного здания для организации узбекского музыкально-драматического театра, который только создавался, не выделили, и работать приходилось в бывшей медресе. И все же поставили «Слугу двух господ» Гольдони.

Как-то в Москве я зашла в управление театрами на Неглинной, в отделе кадров которого работала Ю. Я. Кирильцина. Ей было тогда за семьдесят, и она знала всех режиссеров в лицо, следила за их перемещениями. Мне она сказала:

— погоди. Ты специалист по республикам. Давай-ка в Джамбул. Там создается русский театр.

Подумала и согласилась. Звоню мужу, он говорит: «Ну что ж, поезжай, посмотри...»

Приехала в Джамбул, на такси объехала почти весь город. Особого впечатления он на меня не произвел. Огорчительно было наблюдать, как горели факелы на трубах фосфорного завода, оставляя «лисий хвосты» желтого дыма на голубом небе. Мне показалось, что даже листья деревьев были желтыми. Нет, не думалось тогда, что Джамбул станет для меня близким и родным городом, одним из самых театральных городов, в которых приходилось бывать до этого.

Дело в том, что именно в Джамбуле будут поставлены лучшие мои спектакли. Здесь я получу признание как мастер, и правительство республики высоко оценит мои усилия на театральном поприще и присвоит звание заслуженной артистки Казахской ССР. Я горжусь этим званием

не только потому, что в этом вижу признание моих скромных заслуг, но и потому еще, что Казахстан — республика древней театральной культуры, где работает более 50 театров, и получить такое почетное звание среди множества театральных работников — это ли не гордость.

Шофер такси, которого я попросила подвезти к театру, переспросил: «Это к птицеферме?»

Я неопределенно пожала плечами. Оказывается, птицефермой называли здание театра потому, что внешний вид его был неуклюжим: сразу и не скажешь, для чего оно было предназначено. Смонтированное из стекла и бетона, оно, правда, стояло на очень удобном месте, в центре. Работать мы должны были в нем совместно с казахским областным театром.

Меня встретили Н. В. Стаховский, директор, и Н. И. Мартемьяк, его заместитель. Затем мы, директор, его заместитель и я, заняли одну-единственную комнату. Мои новые коллеги — уральцы — никогда не были в Средней Азии. Как-то мы обедали в ресторане, и Николай Владимирович попросил:

— Фаина Анатольевна, закажите что-нибудь национальное.

Я заказала:

— Принесите манты, казы и чай по-казахски.

Николай Владимирович повторил за мной:

— И мне, пожалуйста, унты и козу...

Дел было много. Надо было формировать труппу, организовывать подсобные цеха, составлять репертуар, заниматься тем, что никогда невозможно спланировать и предвидеть. Директор был очень опытный организатор, которому не раз уже приходилось создавать театры на пустом месте. Человек высокой культуры, практического склада ума, он нередко пошучивал, когда я спрашивала, почему он ушел из актеров: «Был бы хорошим актером, не ушел бы...»

Много лет работали мы вместе, и я ни разу не слыхала, чтобы он закричал или оскорбил кого-нибудь. Возбужденной заведующей постановочной частью он предлагал побегать вокруг театра. Очередного режиссера Гошу Мустафина, у которого в гневе дыбом поднимались волосы на голове, а усы топорщились, он спокойно просил: «Гошенька, если вам не трудно, помогите закрыть форточку».

Мустафин влезал на подоконник и закрывал форточку, а Николай Владимирович говорил: «Простите, Гоша, я сейчас допишу маленький кусочек, и тогда поговорим».

У Гоши медленно опускались волосы, усы переставали шевелиться. Тогда Николай Владимирович приглашал: «Теперь я к вашим услугам». Гоша успокаивался, и все вопросы решались без крика, без ругани, обстоятельно.

Актеров мы собирали со всей страны: я ездила в Алматы, в Ленинград, в Свердловск, чтобы посмотреть выпускной курс в училище... К сентябрю труппа была сформирована, в составе которой оказалось много молодежи, приехали и «етарики» — народный артист Казахской ССР Е. Орел, актеры В. Меликова, В. Хурда, В. Левитанус, Е. Чернушенко, П. Черемисин. Это были люди с разными характерами, представлявшие разные театральные школы, а создавать-то надо было единый коллектив. Не все шло гладко на первых порах. Одна актриса направила нам отзывы именитых режиссеров, свои фотографии, необходимые для оформления документы. Но когда она приехала, то оказалось, что она выглядела не Ниной Снежкой, на роль которой мы хотели ее определить, а ее бабушкой (А. Салынский «Барабанщица»).

Трудно складывалась судьба выпускника Свердловского училища В. Ярославова. Талантливый актер, он в студии играл Егора в пьесе «Егор Булычев», создавал другие образы подобного плана. Это было в учебных спектаклях. Когда же он прибыл к нам, то никак не мог смириться с тем, что ему предлагают роли из интересного, но молодежного репертуара. В этом, пожалуй, беда многих театральных учебных заведений. Конечно, можно понять педагогов, когда они учат студентов на классике. И все же...

Представьте себе восемнадцати-двадцатилетнего актера, творческий характер которого еще лишь формируется, с «тюзовскими» внешними данными. И вот этот актер в профессиональном театре играет Егора, и говорит он Меланье (ее роль исполняет актриса, которой давно уже за сорок пять): «Эх, Малаша, мы ведь с тобой знаем друг друга не только на взгляд, но и на ощупь...»

Хорошо, если поймет молодой актер, что роль эта не его, хорошо, если не сломается, когда ему прямо, без обиняков скажут об этом. Все, все в театре надо делать тактично, осторожно, без видимого нажима. Так же трудно, болезненно проходит процесс перехода старых артисток героического плана на характерные роли, но театр есть жизнь, и никакие компромиссы здесь невозможны.

За всю свою жизнь мне довелось встретить только двух актрис, которые сами отказались от молодых ролей. Это О. И. Заславская, замечательная характерная актриса, и

народная артистка Киргизской ССР Таджихон Хасанова, которая прямо сказала: «Я не могу сейчас играть Орзыгуль (в спектакле «Орзыгуль». — Ф. Л.). Ведь ей семнадцать лет, а я больше похожа на ее бабушку...»

Это, считаю, мужество: легко ли перечеркнуть целый этап в жизни!..

Мы репетировали сразу три спектакля. Надо было открывать театр, а без репертуара какое открытие? Готовили «Шторм» Билль-Белоцерковского, «Бал воров» Ануя и «Варшавскую мелодию» Зорина — спектакль для малого зала.

Всю жизнь я мечтала о литературном театре, и вот началась моя работа в этом плане. Утром репетировался «Шторм», в котором был занят весь коллектив, а вечером Гоша уходил с «Балом воров», а я оставалась с участниками «Варшавской мелодии». Конечно, было очень трудно раздвигаться, но где взять время? Работали до глубокой ночи, нередко до трех-четырех часов утра.

Как-то раз меня и мужа, заведующего музыкальной частью театра, часов в пять утра разбудил протяжный звонок в дверь. Мы выскочили на лестничную площадку:

— Что случилось?

Перед нами стояли растрепанные, усталые, но веселые Валя и Толя Осиповы. Они кричали:

— Нашли! Нашли!..

И тут же включили магнитофон с только что сделанной записью. Оказывается, по радио передавали романс П. И. Чайковского, который пела польская певица на русском языке, пела с тем самым мягким акцентом, который был так необходим Вале, исполнявшей роль Гелены в спектакле «Варшавская мелодия».

«Шторм» входил в театр не просто. Он будоражил коллектив, вызывал горячие споры, рождал обиды, сметал со своего пути неуверенных. Актеров катастрофически не хватало, в массовые сцены шли все без исключения. Мне хотелось, чтобы «Шторм» вошел в кровь и плоть нашего театра, стал нашим призывным словом к зрителям, чтобы он штормовал город, который должен, обязательно должен взволноваться, подняться, понять нас, сделаться нашим единомышленником.

Художник В. Давыдов оформил спектакль поразительно условно: голые станки в различных плоскостях на круге, какие-то детали. В сцене собрания в уюте мы не могли добиться массовости. Тогда стол с президиумом был развернут в зал, куда из всех дверей вваливались с гиком и

свистом, с частушками актеры в соответствующей спектаклю одежде, рассаживались рядом со зрителями, беседовали с ними, бросали реплики выступающим, которые находились на сцене.

Эта новинка, по всему, пришла по душе зрителю: я была свидетельницей (и неоднократно), как зрители включались в «игру», даже отвечали на вопросы. Они стали действующими лицами нашего спектакля. И когда весь зрительный зал поднялся и вместе с Братишкой, Председателем уюта, Редактором, подразверстниками запел «Интернационал», я не заметила, как подхватила знакомые с детства слова.

А вот спектакль «Каждому свое» закончился, неожиданно для меня, провалом. Почему? Ну, во-первых, коллектив был очень молодой, эпизодические роли играли совсем юные актеры. Мне представлялось, что ритм спектакля должен быть строго направленным, нарастающим композиционно. Но рядом с опытными актерами Е. Орловым, О. Блиновым и О. Заславской стояли мальчишки и девочки, только что пришедшие из самодеятельной студии: квартир для приглашения актеров не хватало и поэтому приходилось довольствоваться местным «материалом». Конечно же, контраст не выдерживал даже самой легкой критики, и один из мальчиков-актеров, считавшийся в самодеятельной студии самым одаренным, попав на профессиональную сцену, просто-напросто растерялся, все делал не так, как следовало бы.

Кроме того, в сцене побега танкиста из плена случилась накладка, чисто техническая, потому что вспомогательные цеха тоже были не укомплектованы необходимым количеством рабочих. Вращался круг на сцене, и в мечущихся лучах прожекторов бежал по кругу танкист, которого играл обаятельный, талантливый актер О. Блинов. Круг вращался, актер бежал навстречу вращению — наперекор всему, по моему замыслу. Вроде, все нормально, но... Дело в том, что, как я уже отмечала, на одной сцене работали два театра, времени было в обрез, и монтировочные репетиции проводились вместе с актерами. Ну так вот, побежал актер, а круг, оказывается, вращался с самой малой скоростью. Актер пробежал по нему один раз, второй... третий раз, а круг еще сделал всего-навсего один-единственный оборот. Провал...

Пришлось переделывать весь спектакль.

Сцена никогда не прощает даже самой мелочи, а в данном случае я пошла на поводу администрации, согла-

сившись на короткие репетиционные сроки. Иные роли были даны без строгого учета потенциальных возможностей исполнителей. И вот провал...

В это время судьба свела меня с актрисой Ладой Каменской, мечтательницей, фантазеркой, необыкновенно трудолюбивым человеком. Театр она любила самозабвенно! И вот мы размечтались. Оказывается, я и она мечтали об одном — постановке пьесы «Медея» Еврипида. В Джамбуле текста не удалось найти, а Лада собиралась навестить мать, которая жила в Одессе. Там она и переписала от руки всю пьесу.

И началась работа.

Работали дома, ночами, разучивая монолог. Как-то я услышала, что соседка сострадательным голосом сказала матери моего мужа: «Да, в каждой семье своя беда. Ваш сын, видать, бьет свою жену. Она, бедная, так плачет, так кричит...»

Не могла понять простая, милая женщина, что это я, режиссер-постановщик «Меден», говорила актрисе Ладе Каменской: «Ладочка, милая, достучись до сердца, до ядра самой Земли, призови на помощь всю природу!»

И была в пол ногам увлеченная актриса, и гудели там-тамы в ритм ее сердца. И рвался вопль из груди обманутого, поруганного человека. Мой муж, Кирилл Семерджи-ди, был замечательным музыкантом, и весь спектакль он, яростно споря со мной, оформил не музыкой, а ритмически нарастающими и затухающими звуками там-тамов...

Я помню длинные очереди за билетами и в Джамбуле, и в гастрольных поездках. Целый месяц мы были в Кустанае. Касса театра открывалась в три часа дня, но уже с утра возле нее были люди. После спектаклей было много цветов, аплодисментов, встреч...

Да, мы были счастливы!

Лада Каменская играла Редактора в «Шторме», Гелену в «Варшавской мелодии», Катрину в «Мамаше Кураж и ее детях». Теперь она работает в Москонцерте, но до сих пор не расстается с «Медеей» Еврипида, выступая с моноспектаклем. Мы переписываемся, и всегда конверты со знакомым почерком вскрываются с нетерпением и особым волнением.

Дорог мне мой джамбульский творческий период еще и тем, что я нашла своего автора. Известно, что за создание драматургических произведений берутся очень многие, да не у всякого получается. По пьесам иных авторов можно изучать специальные термины, технологические процессы,

однако поставить спектакль никак невозможно. Приходится объяснять, чем-то мотивировать отказ, но тебя не понимают и уходят обиженными на режиссера, весь театральный коллектив, убежденными в своей талантливости. Но бывает, когда обнаружится в пьесе жемчужное зерно. Тогда-то и рождается понимание, завязывается дружба, которая длится много-много лет.

Однажды в Министерстве культуры Казахской ССР я попросила пьесу какого-нибудь казахского автора. Передо мной положили целую кипу папок, знакомство с которыми продолжалось несколько часов, но, к сожалению, ничего подходящего не обнаружилось. На меня обратил внимание один из работников репертуарной коллегии.

— Есть у меня пьеса, — сказал он. — Драматург новый, его никто не знает, но пьеса, кажется, интересная.

— Давайте, я взгляну, — без особой надежды на успех попросила я.

Принесли пьесу «Кара-Кумская трагедия» Орозбека Бодыгова. Я прочитала одну страницу, вторую и уже никак не могла оторваться, пока не дочитала до самого конца. Меня пленили, увлекли яркая современная форма произведения, его высокий гражданский пафос, острота проблем.

Я решила начать работу над ней со встречи с автором. Орозбек Бодыгов приехал из Кызыл-Орды. Опытный журналист, он был великим спорщиком. Содружество наше оказалось настолько удачным, что и автор, и театр получили всесоюзные премии. Мы долго сотрудничали: в театре была поставлена и другая пьеса Орозбека Бодыгова — «Узник мертвого дома». Встречалась я с ним и в Ошском узбекском театре, выступая в качестве режиссера его пьесы «Поединок».

Большая работа велась по воспитанию зрителя: до появления в городе профессионального театра театральные вкусы его жителей основывались на репертуаре случайных гастролеров. А ведь, чего греха таить, частенько «варяги» приезжают с пьесами, качество которых соотносится прежде всего с принципом транспортабельности, с ограниченным количеством действующих лиц и реквизита.

Бывают случаи, когда в один автобус грузят оформление, реквизит, костюмы, втискиваются актеры. Уставшие, измотанные, они прибегают буквально за несколько минут до начала спектакля, выгружают и помогают ставить декорации, на скорую руку гримируются и высказки-

вают на сцену. О каких художественных достоинствах спектакля можно говорить?

Случалось, что администрация театра составляла план гастролей, не зная, на какой сцене придется выступать актерам. Помнится, Семипалатинский областной русский драматический театр играл спектакль на сцене глубиной около трех метров. Исполнители стояли в буквальном смысле впритирку друг к другу и говорили, почти не двигаясь. Режиссер рвал и метал, но поделаться ничего не мог: билеты проданы, и надо было играть, закрыв глаза на неудобства и тесноту...

Коллектив нашего театра решил «завоевывать» зрителя, организуя беседы об искусстве, которые сопровождалась вставками из спектаклей, встречами с ведущими актерами. Свой репертуар мы обсуждали вместе с рабочими, служащими, учащимися школ и училищ. Как правило, на просмотры спектаклей приглашалась общественность города. Театр взял культурное шефство над коллективом фосфорного завода.

Думаю, что наш репертуар был серьезным, разножанровым с самого первого дня, что не только спланивало, формировало коллектив, но и направляло вкусы зрителей. «Шторм» Билль-Белоцерковского, «Бал воров» Ануя, «Варшавская мелодия» Зорина, «Мамаша Кураж и ее дети» Брехта, «Медея» Еврипида, «День свадьбы» Розова — спектакли на разных зрителях. А тут еще театр увлекся веселой комедией Рязанова и Брагинского «Однажды в новогоднюю ночь», а также искрометной пьесой Гольдони «Бабы сплетни». И зритель пошел в театр!

На всю жизнь запомнила я, когда в школах города в тематику сочинений по литературе была включена тема «Спектакль Н. Анкилова «Солдатская вдова» на сцене Джамбулского русского театра». Наш коллектив с огромным интересом познакомился с сочинениями. Думается, что это были самые откровенные, самые непредвзятые, самые искренние рецензии, которые довелось мне читать в своей жизни.

«Первым всегда труднее», — так назвал свою корреспонденцию в газете «Советская культура» журналист Б. Шахович, где он рассказал о нашем театре: «Первым всегда труднее. Так нередко говорим мы о славных строителях, закладывающих на берегах Ангары Братскую ГЭС, о целинниках Казахстана, начинавших «с колышка» первые колхозы в необъятных степях, о легендарном Гагарине, устремившемся с космодрома к звездам. Но так справед-

ливо будет сказать и о людях, открывающих новые театры и филармонии в тех краях советской земли, где их раньше не было.

Люди, приехавшие в августе прошлого года в Джамбул, преодолели много трудностей. Их усилиями создан новый театр в Казахстане. И сейчас, на пороге первой годовщины, можно с уверенностью сказать, что он обретает свое творческое лицо как театр героико-романтического плана. После «Шторма» и «Василия Теркина» в его репертуаре скоро появятся «Мятеж» Дм. Фурманова, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Победитель» М. Рогового. Таковы наметки на второй сезон.

Я верю в будущее нового театра — в опыт его руководителей, в энергию и творческие возможности актеров. Такой коллектив еще не раз порадует зрителей спектаклями, вызывающими благородный отклик в умах и сердцах людей.

Так оно есть уже сегодня. Но в большей степени так оно непременно будет завтра*.

Когда создавался коллектив, мы яростно бились за свое кровное, за то новое, что театр принес городу, да и за новое в самом театре. Потом бережно хранилось творческое содружество, которое рождалось в каждодневной, упорной борьбе...

Звонок из Хабаровска в пять часов утра: «Фаина Анатольевна, как вы себя чувствуете? Ставим киргизскую пьесу, опишите костюмы и быт». Это Римма Купкина.

Лежу в больнице, прикована к постели. Вдруг под окном слышу какой-то непонятный шум. Оказывается, к нам на гастроли приехал Чимкентский театр, и Валя Осипова, чтобы увидеть меня, забралась на дерево, не удержалась и упала. Врачи сжалились над актрисой, пропустили в палату.

Приехала в Москву. Звонок, и в комнату врывается полная новых творческих замыслов и дерзаний, все такая же стройная, подтянутая Лада Каменская. Сама звоню Ольге Иосифовне Заславской в Клин, и на следующий день мы встречаемся.

А помнишь!.. А помнишь!.. Даже те дни, когда было невесело и очень трудно, вспоминаются с удовольствием...

Работа в Казахстане интересна творческим соперничеством многих русских областных театров. Начинается гас-

* Шахович Б. Первым всегда труднее // Сов. культура. 1968. 2 июля.

рольная пора, и каждый из них проверяет себя на зрителях другого города. За годы работы в этой республике мне удалось побывать на гастролях во Фрунзе, Алма-Ате, Ташкенте, Кустанае, Павлодаре, Дзержинске, Актюбинске, Барнауле и Семипалатинске...

В ЯКУТИИ

Моя непоседливость однажды занесла меня в Якутск, где я нашла свою Лейди. Много лет мечталось о постановке пьесы Тенесси Уильямса «Орфей спускается в ад». И вот по приглашению Министерства культуры Якутии я, южанка, приехала на север, где существовало объединение «Якуттеатр». Приехала и стала главным режиссером местного русского театра. К сожалению, нестерпимо морозный климат значительно сократил сроки моего пребывания в тех местах. Я тяжело заболела, и в сопровождении медицинского работника меня отправили в Среднюю Азию...

Все в Якутске было непривычным: и деревянные тротуары, из-под которых весной фонтанчиками брызгала вода; и лето, когда не отличишь дня от ночи — круглые сутки светло; и суровая, до 55 градусов, зима; и дома на сваях-столбиках. К людям я быстро привыкла, потому что относились они ко мне с душой.

В Якутском театре я поставила пьесу «Орфей спускается в ад». Что из этого получилось? Через три года после моего отъезда из Якутска друзья писали мне: «За билетами на спектакль все еще очереди, с первого захода попасть невозможно...»

...И вдруг, после такого творческого взлета тяжелая болезнь, я лежу без движения. Потом меня учили ходить. Учителями были не только члены семьи, но и мои друзья из Джамбулского театра. Это радовало, но жизнь без работы, без любимого дела была тяжелой. Лезли в голову всякие дурные мысли...

Но рядом со мной находился Кирилл Семерджиди, мой муж и друг. Скромный во всем человек, он был однолюбом как в жизни, так и в творчестве. Я выжила только благодаря тому, что он всегда был рядом со мной. Он понимал: бездействие для меня — смерть. И вот в наш дом зачастила молодежь с фосфорного завода, где Кирилл руководил эстрадным оркестром. Однажды он попросил меня поработать с чтецами. Я стала работать с ребятами, которые в дальнейшем составили костяк нашего литературного театра.

«Особо хочется сказать о нашем литературном театре, — писал в 1974 году в заводской газете «Химик» рабочий Владимир Димир. — Он молод — создан всего несколько месяцев назад профессиональным мастером драматической сцены Фаиной Анатольевной Литвинской. Создателю самодеятельного театра удалось подобрать одаренную молодежь и подготовить с ней несколько представлений. В этом театре есть свои «звезды». Та же Людмила Терленева — работница цеха. Ее мастерство владения художественным словом было отмечено на областном конкурсе чтецов дипломом. Лауреатами этого конкурса стали все участники: театр признан лучшим в области. В его репертуаре произведения Шекспира, Маяковского, Твардовского, Р. Рождественского и других популярных литераторов».

Трудно сказать, что поставило меня на ноги как в буквальном, так и в переносном смысле слова: забота ли Кирилла, поддержка друзей или убежденность, что я еще стану полезной людям, обществу, я буду работать. Коллектив в литературном театре подобрался в основном молодой, отзывчивый. Мы с энтузиазмом готовили вечера Маяковского, Евтушенко, Есенина.

И незаметно подобралась к «Антимирам» Андрея Вознесенского. Этот спектакль стал одним из самых любимых, боевых спектаклей. И вот — первое весте на городском смотре, затем мы стали лауреатами областного смотра, гастролировали в Чимкентской области...

Я жила, двигалась, а главное — работала!

НАШ ОШ...

Однажды мне пришлось поехать на консультацию к врачу в Алма-Ату и по дороге я заехала во Фрунзе. Здесь было много друзей, и город оставался родным. Воспоминания о гастролях, репетициях и спектаклях обступили, взбудоражили, напомнили время, когда с трибуны первого съезда Киргизского театрального общества я говорила о проблемах, волнующих периферийные театры. Много общих творческих задач у театров, но у периферийных есть свои, специфические. Это старение спектаклей, невозможность гастролей с большими «полотнами» из-за маленьких сценических площадок, холодных клубов, разбитых автобусов, отсутствие квалифицированных цеховых работников и тому подобное.

Конечно, коллективы этих театров выбиваются из сил, чтобы идти в ногу со временем. Однако, согласитесь, вы-

везти, к примеру, спектакль «Шторм» на сцену маленького колхозного клуба, где не поместится даже половина исполнителей, просто невозможно. И вот спектакль, в который вложены громадные творческие силы, идет всего один-два раза в полгода или в год. Теряется атмосфера, приходится заново репетировать, делать новые вводы. Спектакль, которым гордился коллектив, стареет. Режиссер смотрит на это со слезами на глазах, как мать смотрит на своего большого ребенка.

Вообще судьба режиссера, какой бы счастливой она ни была на первый, поверхностный взгляд, всегда драматична. Идут репетиции. Ты живешь поисками, открытиями, разочарованиями — целая гамма чувств овладевает тобой, когда пытаешься разбудить души актеров, зажечь их сердца своими замыслами.

Ритм жизни убыстряется, атмосфера в театре накаляется, и вдруг — первый толчок: найден какой-то кусок, оживает какой-то образ. Трудно описать те счастливые минуты, то счастье, которое охватывает режиссера при рождении спектакля. В бешеном темпе проходят монтажные репетиции, запись музыки, последняя примерка костюмов и первые черновые генеральные репетиции.

И вот сдача спектакля. В зале сидит строгая комиссия, а ты бегаешь по сцене и за кулисами и все тебе мерещится, что что-то сделано не так, где-то недосмотрели, недотянули...

Как всегда ведется, для полного счастья не хватает одного дня. Наконец спектакль сдан. Наступает долгожданный день премьеры. Радость льется через край, а на сердце все равно тревожно: как-то примет спектакль зритель?..

Помню, на премьере пьесы «Седые волосы моей матери» в Киргизском драматическом театре я набегалась так, переволновалась, что с трудом воспринимала окружающее. Кто-то предложил мне кресло, я села и вдруг оказалась где-то под падами. Раз, другой, третий... Это таким образом меня решил поздравить коллектив — подбросить к театральным облакам-падам.

И вот после всего этого, после премьеры, режиссер начинает чувствовать себя лишним, чужим, ненужным... Даже если ты уйдешь из театра, уедешь куда-нибудь за тридевять земель, спектакль будет жить своей жизнью, тобой направленной жизнью, но уже без тебя. Тебе еще кажется, что ты можешь что-то изменить, внести какую-то новинку, но тщетно: зритель уже увидел спектакль в том

качестве, в котором он существует в данный момент, и ничего нельзя изменить, поправить. Завтра, быть может, ты внесешь еще какую-нибудь деталь, если появится возможность, сегодня же спектакль идет своим курсом, сам идет — от старта до финиша.

Тяжело видеть, как стареет, изнашивается твое детище, как постепенно уходит из него живая жизнь. Это самая драматическая сторона деятельности режиссера. Особенно болезненно проходит этот процесс в периферийных театрах, где условия работы таковы, что спектакли стареют намного быстрее, чем в столичных театрах.

У крыльца Министерства культуры Киргизской ССР я встретила Кулипу Кондучалову, которая была в то время министром. (Много лет работала я под ее руководством, и, даже когда мне доставалось за «партизанские» выходки, я знала, что ругает меня Кулипа Кондучаловна потому, что относится с уважением, верит и надеется. Не могу забыть ее дружеского участия, теплую поддержку, когда умер Кирилл, звонка ко мне в больницу и разговора, человеческого, товарищеского, доброго...)

— Откуда? — спросила К. Кондучалова.

— Из Якутска.

— Далеко забралась! — покачала головой министр и пригласила в кабинет.

Надо сказать, что после болезни чувствовала я себя очень плохо, но говорить об этом не хотелось, однако она сама обо всем догадалась и категорически заявила: «Хватит разъезжать! Возвращайся в свой родной театр. Там сейчас трудно...»

Ветры буйные песни поют о тебе.

Реки горные шепчут секреты тебе.

Год от года растешь, ярким маком цветешь,

Ты жемчужина Юга, наш Ош!..

Так начинался «Ошский вальс», которой мы написали с Кириллом для фестиваля художественной самодеятельности. Наш Ош... Я вновь с волнением в сердце ходила по улицам города, с наслаждением вдыхая знакомые запахи тополиных листьев...

Вот улица Джуры Зайнабдинова. Я помню, как приходил он на наши спектакли — один из организаторов этого театра, один из первых просветителей народа после Великой Октябрьской социалистической революции. Он даже женские роли играл в первых спектаклях, когда женщинам не было доступа на сцену.

Новые здания хлопчатобумажного комбината. Педагогический институт. А на месте узеньких кривых переулков, где когда-то зверски расправились с Саврихон, женщиной, снявшей паранджу, раскинулась большая стройка. Это возводилось новое здание Ошского узбекского музыкально-драматического театра им. С. М. Кирова.

В первый же день по приезде в Ош произошла встреча, которая на долгие годы определила мою творческую судьбу. Когда-то, примерно в 1961 году, на репетициях стал появляться юноша, который первое время скромно сидел в последних рядах. Потом он стал выступать на приемах спектаклей, потом писать рецензии, творческие портреты актеров.

Это был Абдугани Абдугафуров, внештатный корреспондент областной газеты «Ленин йули» («Ленинский путь»). Рецензии его отличались партийной принципиальностью и глубоким анализом спектаклей. К примеру, он с группой товарищей резко выступил против пьесы «Неизвестный человек» И. Султанова, и театр вынужден был снять спектакль.

Потом Абдугани стал заниматься переводами, драматургией. Первой его пьесой-инсценировкой была «Скорпион из алтаря» по роману Кодыри. Знание жизненного материала, понимание сценического искусства родили драматурга, чьи пьесы идут сейчас и за пределами Киргизии. Теперь он член Союза писателей СССР и член Союза журналистов СССР.

Так вот, захожу я в кабинет директора театра и вижу Абдугани, который с улыбкой поднимался мне навстречу...

Я поставила новую пьесу Абдугафурова «Наследство отцов», написанную по мотивам повести киргизского писателя У. Абдукаимова «Фронт». При первом прочтении, как всегда, появилось много вопросов и предложений. Этот спектакль родился в тесном содружестве автора и режиссера, что, как правило, дает хорошие результаты: появился боевой, активный спектакль, спектакль-диспут, спектакль-спор о природе героического, актуальный и по сей день.

Как-то показывали мы его учащимся старших классов. Когда в финале старик-ведущий задал вопрос юноше, с которым он вел спектакль: «Сейчас в мире тоже беспокойно. И если случится то, что случилось в сорок первом, сможете ли вы повторить подвиг своих отцов и дедов?» — то на сцену выскочил взъерошенный мальчишка из зала и закричал, обращаясь к зрителям:

— А что, мы хуже? Ребята, а мы, что — хуже?!

Зал вздыбился, забушевал:

— Нет, не хуже!..

Я из-за кулис показываю мальчишке, что надо покинуть сцену, потому что нельзя дальше продолжать спектакль, но он не уходит. Тогда старик-ведущий громко воскликнул: «Мы, старшие, верим, что вы, молодые, будете достойны своих отцов!..»

Только после этого мальчишка спустился в зал, и актеры смогли заняться своим делом...

С Абдугани Абдугафуровым я работала до 1983 года, до тех самых пор, пока тяжелая болезнь не вынудила меня покинуть театр. Мы вместе писали статьи, Абдугани переводил мои стихи на узбекский язык, я его пьесы — на русский...

Когда я вернулась в Ошский узбекский театр, то увидела, что коллектив значительно обновился, но костяк сохранился. Это были мои товарищи Турсунхон Салиева — народная артистка Киргизской ССР, Ай-Таджи Шабданова, Галибджан Бадинов, Расулджан Ураимжанов, Мумира Расулджанова — заслуженные артисты Киргизской ССР, Нелли Писклова, Чермаш Курчиев. Я вновь оказалась в родной семье...

Фактически начинался новый период творчества. Во время поездок по многим театрам страны я познакомилась с деятельностью крупных мастеров театрального искусства, режиссеров, актеров. Понятно, что эти встречи не могли не найти отражения в моей режиссуре. Я могла сравнивать работу театров разных направлений, разных по национальному представительству коллективов. К этому времени я уже лучше понимала специфические особенности театров и зрителей разных народов наших братских республик.

За это время мне удалось поставить спектакль «Тополек мой в красной косынке» Чингиза Айтматова, моего любимого писателя, вновь возвратиться к жемчужине мировой драматургии — еврипидовской «Медее». Премиями за лучшую режиссерскую работу были отмечены спектакль «Счастливые нищие» итальянского драматурга К. Гоцци и одна из прекрасных музыкальных драм в узбекской драматургии — «Нурхон» К. Яшена.

Я давно в мыслях подступалась к «Нурхон», спектаклю, который был назван по имени одной из первых узбекских актрис, убитой религиозными фанатиками за то, что открыла лицо и стала играть на сцене.

Убита Нурхон, погибла Турсунай, убит один из первых ошских учителей Касымбеков... Но культура, рожденная революцией, побеждала темноту и невежество. Абдугафур Мамаджанов рассказывал, как хоронили Нурхон: они, еще детьми, стояли на машине, где находился гроб с актрисой...

Сними чиммат, открой лицо,
для всех прекрасной будь!
Оковы на куски разбей,
Им неподвластной будь!
Невежеству кинжал наук
вонзи глубоко в грудь.
К науке мудрости мирской
Всегда причастна будь!..

Этими стихами выдающегося глашатая революции в узбекской поэзии Хамзы Хаким-заде Ниязи начинался спектакль «Нурхон». Пел оркестр, не унисонный, а полусимфонический. И плакал най, и рокотала дойра...

Лучи учености возьми,
а не сурьму для глаз,
войди в дворцы наук, искусств,
для всех прекрасной будь!..

Нурхон играла заслуженная артистка Киргизской ССР Ай-Таджи Шабданова. Ай-Таджи (в переводе на русский язык — лунная родинка) — очень соответствовало это романтическое имя актрисе. После окончания десятого класса пришла в театр девчушка. Приехала из Аравана и заявила, что хочет быть артисткой.

Я спросила:

— Папа разрешил?

— Папы нет, — ответила грустно девчушка.

— А мама?

— Не разрешает...

— Возвращайся домой. Мы приедем за тобой.

Пока собирались, прошло дней десять. И вдруг в театре снова появляется Ай-Таджи. Посмотрели, послушали: у девушки не только прекрасные внешние данные, она замечательно пела, пластично танцевала. Взяли. А через месяц разразился скандал. Во двор театра ворвалась разгневанная женщина и потребовала возвратиться домой ее младшую сестру.

Наши доводы наталкивались на стену могучего упрямства, недоброжелательства, а то и простой ненависти.

Пришлось усадить в кузов машины скандальную женщину и Ай-Таджи, которая судорожно вцепилась мне в руку и умоляла:

— Не отдавайте! Я хочу остаться у вас...

Вместе с Ай-Таджи и ее сестрой в Араван отправились народная артистка Киргизской ССР Т. Салиева и председатель местного комитета театра Д. Рахманова. Когда подъехали к дому, девушку заволокли туда, а на наших представителей натравили собаку. Пока вызывали дружинников, Ай-Таджи облила себя керосином. Ее успели спасти... Так пришла в театр заслуженная артистка Киргизской ССР, исполнительница ролей Нурхон, Медеи, Рашель в «Вассе Железновой» А. М. Горького, Васьки в пьесе «Именем революции», целого ряда других, не менее интересных, сценических образов. Ай-Таджи Шабданова в настоящее время — человек высокой театральной культуры, пользующийся доверием народа: несколько раз она избиралась депутатом городского Совета...

Новое имя в афише, новый исполнитель... Старшее поколение передает свой опыт, свои знания молодым и уступает им место. Это естественно, так как жизнь не стоит на одном месте, но какой это непростой, болезненный процесс! Как нигде, в театре остро, больно переживается возраст, когда приходит пора уступать свою роль другому, пусть очень талантливому актеру. Молодому актеру.

Бывает момент, когда прозреваешь и видишь в «гадком утенке» прекрасного «лебедя». С горечью думается, что придется сделать шаг в сторону, открыть ему путь, однако и гордость испытываешь при этом: есть в юном даровании и частичка твоего труда, твоей заботы, таланта, твоей жизни, наконец...

Пьеса «Нурхон» вернулась на подмостки Ошского узбекского музыкально-драматического театра сравнительно недавно. Главную роль в ней сыграла Замира Туракулова, а давние поклонники театра помнят в этой роли Таджихон Хасанову, Еркинной Хатамову и Ай-Таджи Шабданову, которые и были для Замиры самыми строгими, но праведными судьями.

Чтобы проследить становление театрального искусства, я стала изучать архивные документы, встречаться с людьми, которые сами по себе были историей нашего южного края. Среди них Ходжал Атабаева — замечательный человек, она вошла в историю Советского Киргизстана как неутомимый боец за коллективизацию. Басмачи хотели убить ее, но она все равно ездила по далеким кишлакам,

агитировала, спорила, убеждала. Ходжал мне рассказывала, что однажды, задержавшись в кишлаке, решила там заночевать. Ей постелили на женской половине, все стихло. Вдруг сонную тишину кишлака разбудил бешеный топот копыт и дикие крики. Всадники окружили дом, в котором она была. Хозяин, белобородый старик, вышел к разъяренным басмачам, требовавшим, чтобы он выдал им «стриженную неверную». Старик упорно доказывал им, что закон гостеприимства на Востоке не разрешает выдавать на растерзание человека, попросившего убежища под его кровом. В это время кто-то успел сообщить в сельсовет и басмачей удалось выбить...

Ходжал показывала мне рисунок из «Окон РОСТА», на котором рядом с моряком и русской девушкой была изображена она — одна из первых женщин, вставших на путь борьбы за свое освобождение. Она рассказывала, как, будучи делегатом VI конференции комсомола, ездила в 1929 году в Москву, где встречалась с Надеждой Константиновной Крупской.

Как-то ее спросили: «Правда, что у вас на Востоке до сих пор многоженство?» Ходжал ответила: «Так было, но больше не будет никогда!» Потом ее спросили: «Какие песни поют в ваших краях? И поют ли?»

Вспоминая это, Ходжал вдруг распрямилась, глаза засверкали, и она грациозно поплыла в танце, подпевая себе. Было ей в те поры уже много лет, да и болела она. Из соседней комнаты выскочили разбуженные нами муж, сыншка: шел четвертый час ночи. А Ходжал все пела. Закончив песню и притопнув пяткой, она сказала:

— Вот как я им ответила!

Вернувшись в Ош, я серьезно занялась историей национального театра. Разве можно любить театр и не знать его истории, традиций и обычаев его народа? Вот идет спектакль «Нурхон», и вдруг актриса посмотрела в глаза своему партнеру. Можно ли это? Ни в коем случае! Кишлачная девчонка, даже пусть она будет дочерью богатого человека, по законам шариата, не имела права поднять глаза на мужчину.

В спектакле «Нурхон» мы (я, актеры Н. Мамаджанов и У. Алимжанов) отвергли все известные решения, когда работали над образом Мамата — родного брата и убийцы Нурхон. Абдугафур Мамаджанов, отец Абдугани Абдугафурова, директора театра, который знал Мамата, Нурхон, Ходжу, рассказывал: «Маргилан был гнездом мусульманского фанатизма. И вокруг Нурхон подняли ажиотаж для

того, чтобы запугать людей, чтобы воспротивиться всему новому, что несла народам Средней Азии революция».

Мы решили: Мамат тоже жертва заговора мусульман-фанатиков. Ведь Ходжа — один из главарей — сам велел Мамату идти на концерт, в котором выступала Нурхон. Была подкуплена молодежь, друзья Мамата, которые сидели рядом с ним. Когда на сцену вышла Нурхон, они по условленному знаку начали оскорблять ее. Мамату трудно было смириться с унижением сестры, которую он искренне любил. И юноша не выдержал, потребовав от Нурхон уйти со сцены и вернуться домой, но она гордо отказалась. Тогда и свершилось неповторимое. Погибла Нурхон, сломана, исковеркана жизнь Мамата.

Так была решена последняя сцена спектакля. Не жестокий убийца, каким его трактовали в спектаклях других театров, а страдающий, мечущийся между отцом, клятвой на коране и любимой сестрой. Он просит, умоляет сестру вернуться домой. Ему непонятно стремление Нурхон к свободе, к свету...

Я очень люблю этот спектакль. На первых шагах к его постановке пришлось много консультироваться по бытовым деталям, по костюмам. И опять, в который уже раз, на помощь пришла Нелли Писклова, человек поистине удивительный, готовый выслушать, понять, помочь всем. Интересы ее настолько разносторонни, что даже я, ее друг, порой поражаюсь множеству ее наклонностей и устремлений.

Она балерина и актриса, балетмейстер и гример, репетитор, заведующая постановочной частью и заместитель директора. Русская женщина, сибирячка, человек большой души, энергии, обладающая глубокими театроведческими знаниями, она всю свою жизнь без остатка отдала узбекскому театру.

Если вы не умете завязать чалму — она покажет. Если вы не знаете, когда можно проведать роженицу-узбечку — она объяснит. Вам надо «почистить» или обработать узбекский танец или песню — Нелли к вашим услугам. Тот, кто судит обычно по первому впечатлению, обычно говорит: «Она же узбечка!»

Маленькой девочкой пришла она в театр. Потом начала танцевать. До сих пор память сохранила ее мягкие, лирические движения. Прошли годы, и Нелли стала интересной характерной актрисой, но не забывала путь в подсобные цеха: она не могла сидеть без дела. И когда случилось, что ушли директор и главный режиссер, всю

тяжесть взяла на себя Нелли Писклова — одна в трех лицах.

И выдюжила, сохранила коллектив. Приходите в театр, и вас с доброй улыбкой встретит женщина, которая на чистом узбекском литературном языке ответит на все ваши вопросы и очень подробно расскажет о театре. Да, это Нелли Александровна Писклова — заместитель директора.

В каждом театре есть такие люди, которые любят его беззаветно. Они не имеют наград и званий, многим они неизвестны, но без них нет театра!..

Для театра со славной историей, с коллективом, основу которого составляли актеры без специального образования, главная, на мой взгляд, опасность состояла в том, чтобы успехи не вскружили голову и актеры не превратились в обыкновенных ремесленников.

Достоверное знание всех тайн своей беспокойной профессии, беззаветная любовь к сцене, которая не дает останавливаться ни старым, ни молодым — вот истинный секрет успеха. Специалисты частенько повторяют: наш век — это век режиссуры. В наше время режиссер обязан кропотливо, вдумчиво работать с каждым актером, и в основе его деятельности должна лежать яркая мысль и — как способ ее передачи — слово. Но как еще, к сожалению, часто к слову мы относимся неуважительно, небрежно, не понимая и половины из того, ради чего ставится спектакль.

Много пришлось потрудиться мне и коллективу над постановкой «Вассы Железновой», и вот здесь-то я нередко выступала в качестве режиссера-педагога. Я заметила, что на подмостках обычно сталкиваются два века. Я говорю в данном случае не о проблеме детей и отцов, молодых и старых кадров. Я говорю не о возрасте, а о школе. Известно, что ветераны узбекского национального театра привыкли к определенной романтической приподнятости сценического действия. Вот, например, как говорит Джамия («Бай и батрак» Хамзы): «Была я птицей — мне крылья сломали, была я розой — меня с соловьем разлучили...»

Такая приподнятость существовала в актерской манере нашего театра, особенно в музыкальных драмах. Иногда она переходила в элементарные сценические штампы. Актер начинает арию, а рука непроизвольно тянется туда, где в груди находится сердце. К сожалению, такой актер как бы утрачивает живое чувство сцены и перестает понимать, где штамп, а где сама жизнь.

Скажу прямо, что сколько бы я ни старалась снять у инных актеров ненужную патетику, ничего не получалось, потому что сказывались долгие годы игры именно в таком псевдоромантическом плане. У каждого режиссера свой почерк, но задача одна — создать из отдельных актеров такой ансамбль, который даже при наличии различных сценических школ был, как могучая река, несущая упрямо свои воды в море.

В нашем театре хорошо уживались сугубо бытовые спектакли, такие как, например, «Бунт невесток» С. Ахмата, публицистическая, современная пьеса «Наследство отцов» А. Абдугафурова, глубоко психологическая «Васса Железнова» М. Горького и озорная комедия-импровизация «Счастливые нищие» итальянского драматурга К. Гоцци и др.

Разные спектакли, разные жанры — разные стилевые решения режиссуры. Выделение жанровых особенностей спектакля — необыкновенно важный вопрос, который во многом решает стиль поведения актера на сцене. В этом плане, как кажется, показательна наша работа над спектаклем по пьесе К. Гоцци «Счастливые нищие».

Во всех театрах главный режиссер в выборе репертуара поставлен в трудное положение: на его плечи чаще всего ложатся сложнейшие, так называемые этапные спектакли. Редко можно позволить себе «побалагурить» на сцене. За всю свою творческую жизнь мне довелось ставить всего две или три комедии. К тому же мы знаем, что современная драматургия испытывает огромную нужду в веселой, остроумной и, в то же время, актуальной комедии. И вдруг — Гоцци! Да еще в узбекском театре!

В этой пьесе есть простор для того, чтобы во всю насытить ее вводными игровыми моментами, к тому же, действие, по Гоцци, происходит в Самарканде. И вот пришла к нам озорная задумка: площадный театр импровизации и народный театр кизикчи и масхарабозчи!

Из фойе в зал вваливаются узбекские бродячие актеры. Они дарят зрителям улыбки, шутки... Труффальдино (артист Э. Сабиров) переключается с актерами, которые уже поднялись на сцену, где появляется арба, которая на фоне очень условного, щедро размалеванного под Регистан задника устанавливается в разных ракурсах, создавая площадки для игры актеров. Меняются только ширмы. Остроумные трюки, задорно осмеивающие зло и воспевающие добро, создавали яркое зрелище. Прodelки мошенников разоблачаются, порок по справедливости наказан, а то,

что узбекские бродячие актеры играют пьесу дель Арте, так ведь сам автор комедии дал нам право на выдумку (в пьесе действуют и хан Самарканда, ишан и т. д.). И поэтому в «Счастливых нищих» гремели карнаи, рокотали дойры. С благодарностью замечу, что в музыкальном оформлении спектакля мне очень помог заслуженный артист Узбекской ССР Шавкат Дадажанов. Он же исполнил роль Хана. Я также признательна Зияметдину Шакирову, композитору-мелодисту, музыканту, который блистательно играет на старинных инструментах — нае, кушнае, сурнае.

Заслуженный успех в спектакле выпал на долю Э. Сабирова (Труффальдино), Ч. Курчиева (Тарталья), З. Джалилова (Бригелла). А Министерство культуры Киргизской ССР вновь высоко оценило эту постановку, наградив меня республиканской премией на режиссерском конкурсе...

Наш театр много и серьезно занимался шефской работой. При театре был организован театральный факультет народного университета культуры на базе швейной фабрики им. Н. К. Крупской. Работницы фабрики были не только нашими зрителями, но и приходили на открытые репетиции, принимали участие в наших праздниках, обсуждениях спектаклей. Слушатели этого факультета выпускались как пропагандисты театрального искусства.

О своих делах и начинаниях мы рассказывали делегатам съезда Киргизского театрального общества. Обратившись в Ош пришлось ехать на машинах. Раньше дорогу я переносила легко, но на этот раз она закончилась тяжелым инфарктом, который надолго приковал меня к постели. Когда, наконец, я выписалась из больницы, то поняла, что наступил момент, и надо найти в себе силы, чтобы уйти из театра.

Это страшно! Порвать с любимым делом, с коллективом, казалось, было невозможно, но работать со скидками на возраст, болезни... Это не для меня. Замечу, что режиссер не уходит со своего поста, даже если в его трудовой книжке записано: «Освобожден от занимаемой должности в связи с уходом на пенсию». Работать я продолжала, конечно, с меньшей нагрузкой, вернувшись в народный театр Дома культуры № 1.

Не выдержало ретивое, когда в связи с подготовкой к празднованию 60-летия республики и Коммунистической партии Киргизии меня попросили восстановить спектакль «Нурхон», которым решено было открыть гастроли Ошского узбекского музыкально-драматического театра в Ленинграде.

Конечно, дважды приглашения повторять не пришлось: на следующий день я уже проводила репетицию. Однако много было потеряно, и спектакль не шел. Пришлось начинать чуть ли не заново. Но какое это удовольствие вновь оказаться в хороводе понсков, зажигаться и зажигать, увлекаться и увлекать!

Некоторые актеры ушли из театра, необходимы были новые вводы... Оказалось, лечить свое постаревшее чадо тяжелее, чем родить. Исполнители потеряли живинку во взаимоотношениях своих персонажей, заменили ее штампами, пробалтыванием. Но ответственность перед серьезными выступлениями да и творческое вдохновение дали хорошие результаты, а меня вернули к жизни.

В эти же дни ко мне обратился с просьбой восстановить одну из картин спектакля «Именем революции», который я ставила в 1959 году. Главный режиссер сказал: «Задумали мы, Фаина Анатольевна, начать свой большой отчетный концерт в Ленинграде с одной из сцен нашего этапного спектакля «Именем революции». Просим восстановить...»

Я невольно оглянулась: где исполнители роли Ф. Э. Дзержинского? Их было двое — С. Умаров и Г. Холматов. Оба ушли из театра... А режиссер спокойно продолжал: «А я Шавката вызвал. Он и сыграет...»

Я потеряла дар речи: образ, над которым работали не месяцы — годы, создать буквально за несколько дней? Но спорить при актерах не стала: режиссер новый, да, к тому же, занявший мое кресло. Один на один я категорически отказалась делать такой космический ввод. «Скорой помощью» называют иных актеров, которые умеют войти в спектакль за несколько часов до начала. Но «Скорая помощь» должна спасать людей, а в театре она «спасает» кассу и калечит спектакли да и самих актеров.

Я была довольна, когда узнала, что Министерство культуры республики отклонило план концерта по режиссерскому замыслу. И отчетный концерт в постановке народной артистки СССР Галии Измайловой прошел с большим успехом. Ленинградцы тепло встретили великолепную танцовщицу Матлубу Мавлянову, песни и арии в исполнении заслуженных артистов нашей республики Талибжана Бадинова, Расулджана Ураимжанова, хореографическую группу театра, исполнявшую танцы народов Востока.

После гастролей театра в Ленинграде я увлеклась работой в педагогическом институте и два года вела курсы «Выразительное чтение» на филологическом факультете.

Хочу подчеркнуть, что изучение этого предмета одинаково необходимо актеру, режиссеру, педагогу, лектору и просто культурному человеку.

Как жаль, что к этому выводу я пришла слишком поздно! Умение правильно говорить неразрывно связано с театральной режиссурой, с воспитанием человека, зрителя, слушателя. Как предмет преподавания «Выразительное чтение» завоевывает все более и более важное место не только в театральных и педагогических вузах, но и в школах, в других учебных заведениях.

Замечательная советская актриса Е. Н. Гоголева как-то сетовала в печати, что актеры не умеют разговаривать на сцене, в театре, на спектаклях, то и дело раздаются голоса: «Громче, непонятно!» Мы порой забываем, что речь — это могучее средство воздействия на сознание человека. Режиссер Г. А. Товстоногов писал: «Есть разные этапы работы над словом. На первом этапе для артиста и режиссера слово — загадка, и мы обязаны разгадать, что за ним стоит. Затем мы начинаем что-то совершать, пробовать, действовать, и тогда слово возвращается уже как конечный результат творческого процесса!»

Но мысль, которая выражается в слове, всегда личностна, индивидуальна по отношению к тому или иному событию. Поэтому, кажется мне, нельзя пользоваться «партитурой» старых заготовок, пожелтевших конспектов, которые составлены двадцать лет назад, как, впрочем, и устаревшими режиссерскими пометками.

На занятиях с будущими преподавателями русского языка и литературы я попросила трех студентов взглянуть в окно, за которыми была одна и та же картинка — уголок институтского двора, и рассказать, что могли бы увидеть ученики третьего и десятого классов, а также человек в возрасте 50—60 лет.

Рассказы получились очень разными, даже слова использовались разные, а ведь картинка-то была одна. Но рассказчики наполняли их своими смысловыми и эмоциональными ассоциациями. Слово — загадка, из которого рождается действие.

Сверхзадача произведения — это то, что мы, актер, режиссер, педагог, хотим сказать сегодня зрителям или слушателям. Слова безликого, безотносительного не может быть, но его сверхзадачу можно определить, только глубоко изучив эпоху, быт, самого автора, точно установив идею, тему и композицию произведения. Сделать слово действенным можно только при условии точного уяснения

предназначения каждого куска-эпизода, расставив все логические ударения. И все это — на основе своей гражданской позиции.

В институте я создала коллектив, занятия в котором строились на лучших образцах художественной литературы. Взяли как-то рассказ В. Шукшина «Космос, нервная система и шмат сала» и приступили к инсценировке. Зачем? Я думала, что это пригодится им не только для того, чтобы теснее соприкоснуться с замечательным писателем: полученные знания и навыки помогут будущим преподавателям русского языка и литературы, на чью долю падает подставка культурно-просветительных мероприятий в школе. Они должны в какой-то степени владеть режиссерскими навыками. Кроме разделов по программе — инсценирование, работа над сценарием, развитие эмоциональной памяти, — я включила этюды на развитие внимания, игровые методы работы над художественным словом, которые, во-первых, учили студентов говорить четко, ярко, грамотно, во-вторых, помогали владеть собой перед аудиторией, снимать нервные зажимы и, в-третьих, полной мерой черпать из реки по имени «Литература»...

Всюду в общественной жизни сейчас происходят большие и полезные перемены. Меняется и театр. Даже самый вентушеный зритель, попав на спектакль, который слыл интересным в прошлые годы, будет в недоумении пожимать плечами: он уже привык к иной сценической культуре, другому образному языку, ему подавай новую информацию о мире, о том, что творится вокруг него. Сошлюсь на спектакль «Любовь к Родине» З. Фатхуллина и Ш. Сагдуллы, с которым я встречалась дважды.

В 1957 году на первом республиканском фестивале театральных и музыкальных коллективов он был отмечен дипломом. Но вот прошло много лет. Театр возвратился к его постановке, которую осуществлял тот же коллектив. И что же? Спектакль не получился. В чем дело? Ответ прост: в том, что за прошедшие годы выросло театральное искусство, изменился зритель, а мы пошли на поводу старых представлений. В результате — провал.

«Искусство — всегда процесс, всегда поиск, всегда движение. Если ты остановился, значит, ты отстал», — говорил Г. Товстоногов.

Сложный мир современного человека требует глубокого прочтения драматургических произведений. Драматург и режиссер обязаны чутко воспринимать то, что только рождается в обществе, за чем, за какими явлениями будущее...

СОДЕРЖАНИЕ

Театр и жизнь	3
Режиссер драматического театра	10
В Фергане	14
Театр высокой гражданственности	16
В столичном театре	27
Признание	29
В Якутии	38
Наш Ош	39

Фаина Анатольевна Литвинская

ЗАПИСКИ РЕЖИССЕРА

Театры и актеры

Редактор А. Мельникер
Худож. редактор Р. Жангарачева
Техн. редактор С. Чотиев
Корректор Л. Шейко

ИБ № 4160

Сдано в набор 5. 05. 87. Подписано к печати 17. 08. 87. Д—00667. Формат бумаги 84×108¹/₂. Бумага типографская № 1. «Литературная» гарнитура. Печать высокая, 1,75+0,5 вкл. физич. печ. л. 2,94+0,84 вкл. условн. печ. л. 2,171+0,642 вкл. учетн.-изд. л. 3,885 усл. кр.-отт. Тираж 2000. Заказ № 181. Цена 20 коп.

Ордена Дружбы народов издательство «Кыргызстан»
720737, ГСП, Фрунзе, ул. Советская, 170.

Киргизполиграфкомбинат им. 50-летия Кыргызской ССР
Госкомиздата Кыргызской ССР
720461, ГСП, Фрунзе, Б, ул. Жигулевская, 102.

Л 64

Литвинская, Фаина Анатольевна.

Записки режиссера: Театры и актеры /Худож.
Д. Чочунбаева. — Ф.: Кыргызстан, 1987.—56 с.: ил.
ISBN 5-655-00183-7

Ф. А. Литвинская — заслуженная артистка Казахской ССР — своей творческой деятельностью в основном была связана с национальными театрами нашей страны. Она работала в Казахстане, Узбекистане, Якутии. Более десяти лет Ф. А. Литвинская была главным режиссером Ошского узбекского музыкально-драматического театра им. С. М. Кирова, где осуществила постановку таких пьес, как «Именем революции» М. Шатрова, «Нурхов» К. Яшена, «Васса Железнова» М. Горького и многих других, которые получили высокую оценку зрителей и критики.

Книга будет интересной всем, кто любит театр.

Л 4907000000—201
М 451 (17)—87

193—88

ББК 85. 334. 3(2 Ки)7

ISBN 5-655-00182-7

ХР

20 к.



Фаина Анатольевна Литвинская — заслуженная артистка Казахской ССР — известный в республиках Средней Азии деятель театра, режиссер, педагог и воспитатель артистической молодежи, драматург.

Многие спектакли, поставленные Ф. А. Литвинской, стали этапными для сценических коллективов, где ей довелось работать. Для ее творческой манеры характерны органический сплав национального и интернационального, стремление воплотить на сцене все богатство мировой драматургии в форме, близкой и доступной зрителю среднеазиатских республик.