

## MODERN INTERPRETATIONS OF WILLIAM SHAKESPEARE'S PLAYS IN TATAR THEATRES

Iltany Iskhakovna Ilyalova,

Kazan State University of Culture and Arts,  
3 Orenburg Tract, Kazan, 420096, Russia,  
kancelkazguki@mail.ru.

In the early 20<sup>th</sup> century William Shakespeare's tragedies, such as *Hamlet* and *Othello* were staged at the Tatar theatre. During the century the Tatar audience in the National Theatre could see new productions of *King Lear*, *Romeo and Juliet* and *Antony and Cleopatra* and the latter two were released twice. Brilliant directors and actors created these wonderful productions, performing Shakespeare's tragedies with great talent. At the beginning of the 21<sup>st</sup> century in 2011, 2012, 2014, three Tatar theatres – the Almetyevsk Tatar State Drama Theatre, Karim Tinchurin Tatar State Theatre of Drama and Comedy and Galiaskar Kamal Tatar Academic Theatre – staged *Romeo and Juliet*, *Hamlet* and *Richard III*<sup>1</sup>. The significance of Shakespeare productions on the Tatar stage refers to unique approaches in directing, meeting the urgent issues of our time, and highly professional acting.

**Key words:** tragedy, mass scenes, registration, opposition, directing, acting performance.

Shakespeare's plays have been staged all over the world for hundreds of years and they are particularly in demand in hard times and at turning points in the life of society. Therefore, the English playwright, who touched upon difficult questions of life and death, is so popular in Russia. That is why Shakespeare has become close to the Tatar theatre too.

In 1921–1922, another very young Tatar theatre staged *Hamlet* and *Othello*, where the main characters were played by Mukhtar Mutin, a famous actor of heroic and romantic roles. There still remain rave reviews of his performance written by such famous Tatar writers as A.Eniki, M.Gafuri, Kh.Tufan and actor Kh.Salimzhanov. The latter wrote: “*The qualities necessary for playing Othello seethed in Mutin, he suffered terribly*” [1: 138–139]. “*Othello–Mutin, suffered burning bright in flames of suspicion, these dangerous feelings were ready to break out of his chest with a terrible, dreadful force at any minute*” testified A.Eniki [2: 35].

Kh.Tufan wrote:

<i>Ul könnärne karlar</i>	<i>These days have already</i>
<i>kümgän inde</i>	<i>been covered with snow.</i>
<i>Shulay da ul</i>	<i>But even today we re-</i>
<i>Ele khäzer dä</i>	<i>member him not just as</i>
<i>Mutin tygel,</i>	<i>Mutin, but as Othello</i>
<i>Ä Otello bulyp</i>	<i>and Hamlet.</i>
<i>Gamlet bulyp yashi</i>	
<i>khäterdä.</i>	

[3:40–44].

A.Eniki wrote that the second performer of the *Othello* role, Shakir Shamilsky, presented a different interpretation of the image: “*First of all, he wanted to believe people, he was looking for honesty and fairness in them. Shamilsky wanted to show the humanity, the high spirit and the conscience of a person, who does not know what cunning and guile are*” [2: 35–36].

And later, in the 1930s, 1940s, 1980s and 1990s the Tatar audience saw again *Othello*, *Romeo*, *Lear* and *Antony and Cleopatra*. Well-known Shakespearean M.Morozov noted Kh.Abzhalilov's original view on the image of *Lear*: “*One of the most meaningful Shakespearean productions, created during the war, was King Lear, staged by V.M.Bebutov in The Tatar Academic Theatre in Kazan ... Kh.Abzhalilov as an actor managed to combine a deep awareness of Lear's perception of the cruel surrounding reality with the motif of family drama (a gullible father deceived by his hypocritical daughters). The famous elegy written on the death of Richard Burbage (1619), the first performer of Lear, calls the latter “good”. This epithet also matches the image of an old man created by Abzhalilov... The performance in general was imbued with the spirit of folk legends. Such blend of Shakespeare's realism with a folk legend is most typical of many Shakespeare's plays staged at our national theatres*” [4: 84].

Many years later, for the 450<sup>th</sup> anniversary of the birth of the famous English playwright there were stagings of Shakespeare's plays: *Romeo and*

<sup>1</sup> see color insert to the article – I.I.

*Juliet* in the Almetyevsk Tatar State Drama Theatre (directed by Iskander Sakaev), *Hamlet* in the Karim Tinchurin Tatar State Theatre of Drama and Comedy (directed by R.Zagidullin) and *Richard III* in the Galiaskar Kamal Tatar Academic Theatre (directed by Ilgiz Zayniev).

Considering the natural diversity of the views on the plays and the use of different symbols and metaphors, there is a contact point in all three productions – they are all modern. It is commendable that the directors, who are forced to reduce the dramatic text of many plays under current conditions, did not change the text of Shakespeare's play and did not invent anything new as do some of today's interpreters of the classics. Convention and certain metaphors are inherent in all three productions. At the same time R.Zagidullin and I.Zayniev put on plays according to the style of the school of "experiences", while I. Sakaev does it in the style of Meyerhold, specifically, in the style of his bio-mechanical etude "Stab", as he writes in the programme.

The most significant aspect in the interpretation of *Romeo and Juliet* on the stage of the Tatar Theatre in 2011 is the fact that the stage version is not about the love of Romeo and Juliet, it is about the endless, bitter hatred and bloody war between the two clans – the Montagues and the Capulets. The love of the young people from these belligerent families is just a particular reason to fight. And most of the performance consists of scenes of mass fights, except for a few scenes of the two lovers, and those with a nurse and Lorenzo. The staging is based on the continuous active-explosive, aggressive and fiery temporhythm and the emotional impulses of the entire mass of actors.

Interest is aroused by a conventional stage design: a tall, four-sided empty platform which resembles a stage area of the age of Shakespeare. There is the interior of the "Swan" Theatre as the background of the tall platform on that side where actors play. It is done to make the audience feel as if they are watching the performance in the theatre of Shakespeare's time. The first act is performed on the empty stage of the theatre (designed by Sophia Turemnova). Before the second act the platform and the background are removed, and some smaller transforming ramps determining the place of action appear on the stage.

As an epigraph for the play there is the appearance of Father Lorenzo who is interrogated in order to obtain the information about Romeo and Juliet (he is leaned against the edge of the platform with the leather belt tightened around his neck).

After he is taken away, the main action begins: two maids of warring families are looking at each other angrily and hatefully and washing the floor rattling the buckets.

The costumes of the actors are peculiarly expressive means which were created basing on the engravings by Gordon Craig, as stated in the program. These are all the same grey colour and of similar fit, apart from the costumes of Romeo and Juliet. So the creators of the performance aspire to convey the idea to the viewer that all people are the same and they do not need any conflict, however they are fighting. There are male and female representatives of both families on the stage holding daggers in their hands as they frenziedly go at each other, calming down only for a few minutes when the Duke appears. It is significant that this furiously fighting grey mass of people – signoras and their servants – does not know the reason why there is enmity between the families. It became a custom one day, so they have to do it. This kind of confrontation can often be seen even in the modern world, and in most cases the opponents know exactly the reason for their hatred, unlike the Montagues and Capulets, and this is usually for money and power. The performance made by the Almetyevsk people thus seems quite modern.

Since the audience sits on the stage where the action appears, just opposite the performers, they can see how expressive are the eyes of all the actors, the feature actors and the participants of crowd scenes, and the degree of their involvement in this terrible act. Neither the older generation nor the younger recent graduates of the Drama School play half-heartedly: everyone is in that world and under those circumstances.

Romeo (Dinar Khusnutdinov) and Juliet (Elmira Yagudina) find themselves in this whirlpool of hatred; they are the only bright, clean and very young people. However, as already mentioned, according to the director's decision, they appear only for a while so the audience is unable to observe the harmonious, logical development of the young characters. Another important point is that the Juliet lines are quite indistinct and quiet.

In addition, the following characters also have minor roles: a good-natured, soft, smiling and loving Nurse, who is a true Shakespearean heroine (Rushaniya Faizullina), a passionately indignant Tybalt (Raushan Mukhametzyanov) who is burning with hatred and busting to go into the fight, a cheerful and optimistic Mercutio (Ilsur Khairutdinov) with the young Benvolio (Ilshat Aminov), a friend to Romeo, the noble Lorenzo (Rafik Tah-

rov) who actively helps Romeo and Juliet and who is definitely a man of the Renaissance, claiming to be master of the situation and loving his father Lord Capulet (Ramil Minhanov), who is impatient with contradictions, and his wife (Gulnara Valeyeva) who has a strong character similar to her husband.

Following the conception, it is no coincidence that the director put a symbolic image of Death into the performance which cannot be found in Shakespeare's play (as it was done in the B.Brecht play *Mother Courage* a few years ago by R.Zagidullin, the director of K.Tinchurin Theatre). The Montagues and the Capulets are not reconciled in the final act of the play in contrast to the tragedy of the English playwright. Death takes away all the actors one by one, as if it tries to warn of the seriousness of the consequences of a mindless war. Shakespeare's sonnet 94 sounds in unison in the course of the play:

*They that have power to hurt and will do none,  
That do not do the thing they most do show,  
For sweetest things turn sourest by their deeds;  
Lilies that fester smell far worse than weeds.*

[5]

In these lines there is an appeal to goodness, harmony and mutual understanding and a warning for those who use power for evil, as Heaven will punish them with death.

The following performance presents the same idea.

It was the spring of 2013 and the first night of *Hamlet* at K.Tinchurin Theatre:

*The murmurs ebb; onto the stage I enter.  
I am trying, standing in the door,  
To discover in the distant echoes  
What the coming years may hold in store.  
...But the plan of action is determined,  
And the end irrevocably sealed.*

*I am alone; all round me drowns in falsehood:  
Life is not a walk across a field<sup>2</sup> [6: 495].*

The lines from B.Pasternak's poetry can be used as an epigraph to the performance.

The play was the result of twenty years' work by director R.Zagidullin himself and the troupe he had formed. He understood that the reference to *Hamlet* is a way to understand the time and to understand ourselves. It was a long time before Zagidullin realized this.

He said: "*Ten years ago I tried to start Hamlet and we even cast parts to the actors. (By the way, some actors from the cast still have the same roles*

*in the play.) But when we started a run-through for lines, I realized that the artists were not yet ready for the play. I am a graduate of the Shchukin School where we were taught according to Vakhtangov's precepts, the chief among which is the trinity: the time, the author and the team. That is, firstly, to know and to feel the time in which we are living, secondly, the relevance of the author to this time, and finally, the ability of the team to understand the author in the context of this time. And at that moment I realized that I simply did not have a person for the role of Hamlet... And we gave it up, but I kept coming back in my mind to those characters, thoughts and philosophical problems which are reflected in the play. Moreover, exactly ten years ago at the same time, I started a group in the Drama school. Among the students there were Artem Piskunov who plays Hamlet today, Reseda Salyakhova (Ophelia), Ilfak Khafizov (Laertes) and Zulfat Zakirov (Horatio) ... And then they were quite young children of fourteen or fifteen years old. And they grew up during those ten years, having had a number of serious parts, as well as poetic performances... By the way, we visited an old castle in Bruges which now houses the Town Hall. And the yard of the castle, which looks like a well, again reminded me of Hamlet. That was the very moment when I established the idea that it should be played outdoors with live light and sound... Because for me, Hamlet is primarily a thought, which is pronounced and conveyed to the audience. But the scenery and everything else can be pictured by the audience itself. So I focused on "revealing" the message of the text. Because if our thought is not clear for a common and unprepared viewer, whose only knowledge of Hamlet is that he is someone who had a talk with a ghost, then we cannot consider our mission accomplished... This is absolutely a family history. And it is not only about the royal family, but about Polonius' family, who is capable of any meanness for the sake of his children. He loves them and they love their father" [7].*

Problems related to family preservation are especially relevant today in the entire world. Such an interpretation lays special emphasis on the play and the product should be understandable to everyone. The relevance of this play was also mentioned by Alexei Bartoshevitch, Doctor of Arts and famous Russian Shakespearean, who came to Kazan with one purpose – to see *Hamlet* staged at the Karim Tinchurin Theatre: "*A modern performance in the language of the modern stage, which tells about home. About home as the highest value of existence, which is endangered today. About home*

<sup>2</sup> Translated by Ann Pasternak Slater.

*as a symbol of a normal, happy human life. About home as the focal point of the big world and the big universe. And the destruction of home that is the greatest catastrophe, the sign of how the century is wrenched*' [8].

The director tried to bring Shakespeare's characters to the modern audience by enabling the actors in the play to walk across the halls of the theatre and stand on the stairs before the performance starts, thus giving the impression that they are our contemporaries. When the play starts, they are all in one place, face-to-face with the audience in the foyer area.

The foyer itself was specially built scenery with six entrances and exits, a balcony, a high ceiling, chandeliers and inlaid parquet. The director found an expressive detail: on the balustrade of the balcony there was a large portrait of the murdered king, which in the course of the play is replaced with a portrait of the killer – the new king Claudius, whose portrait was also thrown down and there was only an empty frame in the finale.

The tragedy of the Danish prince is played on this natural scene in front of the audience. Such proximity of actors and audience makes the latter have a feeling of belonging to what is happening, as in the case of Gorky's drama "The Lower Depths" staged in this theatre. As a result, there is an amazing sense of contact between the audience and the actors, just as in Shakespeare's "Globe".

A.Bartoshevich was asked whether the foyer, as in Karim Tinchurin Theatre, helps to create the intimacy and sincerity of what is happening, whereas the traditional scene calls for recitation and pathos, which absolutely kill Shakespeare's play. He replied that *Hamlet* staged in Karim Tinchurin Theatre has no sign of old-fashioned theatrical declamations, when the actors and the director kneel before Shakespeare and exclaim, "Oh, Shakespeare!" Rashid Zagidullin did not see it as a process of worship, but as the process of living real life. And it is right. To yell the lines from Shakespeare is easy, but to feel the situation of Hamlet as your own, to experience Shakespeare, to understand the scope and the scale of the tragedy through the actual relations of people, through a specific thingness, through minor things, and tiny details, which together create a coherent image, this is the way in which contemporary theatre should go... When in this interpretation of the play Hamlet tells Horatio about how he had dealt with the pirates, lacing his shoes at the same time, this is an example of how a very particular detail is used to take the actors from the sublime recitation,

which is quite understandable in relation to this author [8].

...Empty space. Bach's music is playing which startles the audience into anticipating the tragic events. A serious and focused Polonius (Zufar Kharisov) dressed in an expensive suit appears on the stage and checks the readiness of the acting area. He claps his hands, and there appears Osric (G.Valitov), who rings the bell, and there go servants – young people walking with a military gait and following the lines on the floor, they are carrying some armchairs and put them in the middle of the playing area. They are servants and during the whole play they have an impartial expression on their faces and move silently on the place specified for them. The whole action is silently directed by Polonius, an original and modern maitre d' – a housekeeper controlling the house servants.

But Polonius is not only a supervisor. First of all, he is a family man who loves his children, Ophelia and Laertes, everything that is sacred for him. His routine and specific actions are also clear and close to the audience: here he is plaiting Ophelia's hair, warmly embracing his daughter, there he sings along with her a song about Valentine, thus creating a warm atmosphere; then, he cooks sandwiches for his son, wearing an apron. This is an amazing idea. The director and the actors make these scenes create an absolute and true atmosphere of home which is full of love and trust.

*"What kind of sandwiches and lunch can we talk about, when we are watching a great Shakespeare play? But the greatness of Shakespeare is not the greatness of yelling, or theatrical anguish. This is a series of specific true-to-life things and situations. And here we can observe the clear and tragic fate of Polonius. Traditionally, he grovels before Claudius, but in this interpretation there is no grovelling at all. He performs his duty. He serves the new king in the same way as he served the previous one. And it is a great idea that he is not killed with the elegant sword lunge, but with scissors... Because Hamlet is not going to kill. Hamlet has another reason, and therefore he takes the first available thing. What a ridiculous and humiliating death ... But may death be funny? And at once there is a tragic situation happening before our eyes"* – said A.Bartoshevich [8].

Polonius repeatedly meets Hamlet, played by Artem Piskunov as a young, energetic, sincere and very modern man.

With bated breath the audience watches how the Danish prince is changing. His silent grief over the death of his father, which hurt his soul, and the

sad misunderstanding of his mother's hasty marriage gradually turn into the world's grief, as he faces meanness, "a sea of troubles" and betrayal, which exasperated him a lot. He does not understand how it is possible "that one may smile, and smile, and be a villain". Youthful anxious inspiration is replaced by tragic reflection. The meaning of his life was to believe in people, and it was destroyed by his uncle and his mother. Now Piskunov's Hamlet becomes active, and sensitive to the lies and hypocrisy. This Hamlet is very ironic, and even sarcastic. Claudius asks him an ingratiating question: "*But now, my cousin Hamlet, and my son*", and Hamlet's answer sounds like a shot: "*A little more than kin and less than kind*" [translated from 9: 16].

He is in an agonizing search for answers to the questions, trying to understand why there are so much evil and meanness in the world, and why a person suffers from humiliation. Hence, Piskunov's Hamlet logically comes to his famous reflection, the monologue '*To be or not to be*'. He begins to understand the reason for the human's patience for whips and scorns of time, the oppressor's wrong, the proud man's contumely, the insolence of office and the spurns.

*...When he himself might his quietus make  
With a bare bodkin? Who would fardels bear,  
To grunt and sweat under a weary life,  
But that, the dread of something after death,  
The undiscover'd country from whose bourn  
No traveller returns, puzzles the will  
And makes us rather bear those ills we have.<sup>3</sup>*

So the young man begins to think about life and death.

Piskunov's acting is very diverse emotionally, at one time his Prince is excitable and explosive, and then he pretends to be crazy in order to better understand others. He thinks as quickly as lightning, his body movements are broken, swift and fast. This Hamlet is very young, and it is incredibly painful to see how the beautiful young man, who grew up in love, kindness and peace, was confronted with evil and meanness at an early age. Having realized his surroundings, he starts to build relationships with his relatives in different ways. The characters and the essence of the characters of the play are revealed through Hamlet's relation to them.

Running to his mother – Gertrude (Jamila Asfandiyarova) – he not only bitterly accuses her, but also tries to reason, to undeceive and to show her

what is happening. The director and the actress make Gertrude a strong, iron lady, who is stronger and smarter than her new husband Claudius. This Gertrude with her imperiousness looks like Lady Macbeth, and one might wonder whether she was involved in the murder of Hamlet's father, so she could become a sovereign ruler of the kingdom after marriage to the treacherous, but weak-willed Claudius, whose image was created by the director and the actor (Rinat Shamsetdinov).

Hamlet is soft and caring with the lovely, gentle, charming, naive and ingenuous Ophelia (as A. Alpers has written, she was "*illuminated by tender girlhood, but not adapted to life*"). Piskunov's Hamlet gazes at this young creature with sadness and love. He feels sadness because she cannot live in this cruel world, and that is why, more likely, he also feels tenderness: at one moment he sits down next to her, at another he wants to embrace her.

The actress (Reseda Salyakhova) fully retraced the fate of her character. It is no coincidence that A. Bartoshevich exclaimed: "*I was stunned by Ophelia. This is one of the best Ophelias I have ever seen.*" Initially, laughing childishly and playfully, crying because of overwhelming feelings, she runs away from her brother Laertes (Ilfak Khafizov), then she jumps up like a kitten onto his shoulder. By the way, the brother also keeps up with his sister in this merry and playful running. Ophelia is carefree, childish, smiling and glowing with the completeness and joy of life, just like the other young Shakespeare heroine – Juliet. Salyakhova's Ophelia is happy, she loves her father, brother and Hamlet. She is loved by them! What a joy to live! And her life and her childhood are suddenly broken. Ophelia does not understand why a loving couple cannot just love each other. There is one small expressive episode which tells about the inner sincerity of the actress: her Ophelia sees Hamlet, and an unusual happy smile lights up her face and... suddenly she remembers that her father forbade her to communicate with the prince. Here eyes become dim and her face pales. And suddenly a lot of troubles fall upon her. There is no father, who was killed by a loved one whom she betrayed; her brother is also not there. And she cannot stand it anymore and she becomes insane. Her charm remains, but we see a person with incredible pain, questioning, but mad eyes and an empty soul. She rushes from one to another, as if looking for someone or asking for protection. Taking Claudius for her father and clinging to him, she suddenly pushes him away, then, seeing her brother, she stops short, just like a horse at full tilt, as if something sensible

<sup>3</sup> [http://www.monologuearchive.com/s/shakespeare\\_001.html](http://www.monologuearchive.com/s/shakespeare_001.html)

has flashed through her head. And she runs to her brother, embraces him, but then he starts to sputter something indistinctly. There we can observe another interesting idea of the director, when Ophelia has become insane she hears his father's voice singing a song about Valentin all the time from somewhere. Ophelia responds to this call and goes to her death, so that the audience starts feeling terribly sorry for her. Hamlet is friendly with his cheerful friend Horatio (Zulfat Zakirov) who is represented by the director and the actor as a young, decisive, active young man with sharp plasticity, who does not resemble Shakespeare's wise thinker. Hamlet treats Laertes as a friend, who is quite riotous and does not like to think a lot about his actions, but at the same time he is a quite nice and good lad. The actor accurately conveys the difference in the psychological state of Laertes: from a carefree rake at the beginning to an aggressive young man, who is watching the insane Ophelia with horror and incredible pain in his eyes.

The example of his mother makes Hamlet stay alert to other people. That is why he is sarcastic and ironic with Polonius, who is a family man and fond of his children, but also a sly fox. He is watchful and suspicious of double-faced Claudius. Hamlet is upset and angry after the betrayal of his former friends – Gildestern and Rosenkrantz (Kharis Khusnutdinov and Bulat Zinnatullin).

However, there is one important detail in the behaviour of Piskunov's Hamlet: he occasionally shakes something off, as if cleansing himself of mud, the mud coming from the life around him. His winding plasticity resembles the physical pain he feels being in a hostile environment.

*Hamlet* has become an important landmark as in the history of Tinchurin Theatre and in the personal acting life of A.Piskunov, as in the life of all the actors of the theatre. The play tells about a greater skill and up-to-datedness of the performance.

Zagidullin is always very reverent and attentive to the classics and he stages these only after a long period of consideration. Dusen Kaseinov, General Manager of TURKSOY, came to the anniversary celebration devoted to Rashid Zagidullin on November 22, 2014. He said that he had seen many productions of *Hamlet*, but the one created by Karim Tinchurin Theatre left the most vivid impressions.

The whole atmosphere of the tragic spectacle, which is full of thoughts about human life, makes the audience think about their own lives, to understand themselves, to understand the time in which

they live, and empathize with the characters. Innovative ideas led to the creation of a living and modern performance, filled with intense and tragic feelings which can amaze and shock the human soul.

It is no mere chance, that after watching *Hamlet* L.Bartoshevich said that the Kazan *Hamlet* directed by R.Zagidullin did not leave him indifferent: "*I am very happy that I was able to see your Hamlet. Such a staging is a test that all generations go through, but not all of them stand the test... Hamlet staged at the Karim Tinchurin Theatre will be a part of my collection. You have a real performance of a real, marvelous, and contemporary theatre, on which I can congratulate Kazan*" [8].

The third performance in a number of works by Shakespeare, staged in the year of the 450<sup>th</sup> anniversary of the great playwright, gives the same aesthetic enjoyment as *Hamlet*. It is a historical chronicle *Richard III*, which was premiered in Kamal Tatar State Academic Theatre on October 12, 2014.

Each theatre and each director put classics on the stage in their own way, as already mentioned. *Richard III*, created by young director Ilgiz Zayniev, differs with its uncommonness from the productions of this Shakespearean play in other theatres.

The performance presented by the Kamal Theatre is played in a small auditorium. The stage is closed with a white translucent cloth that is used as a metaphor, as if it is a hazy distance, or even a sinister shroud, behind which past events are hiding. After this unusual curtain is lifted, the audience is presented with quite a gloomy space, which introduces them right into the atmosphere of terrible events. On both sides of the wings there are high ancient sloping walls covered with moss which look like the walls of ancient castles. The high grey metal arches are between them, creating a horrible image of a dark dungeon. It is no coincidence that there is a great deal of talk in the play about the infamous prison – the Tower of London (designed by Sergei Skomorokhov).

The entire action is built around one line and one character – Richard III, as it is done in *Hamlet* by the Karim Tinchurin Theatre. But if in *Hamlet* everything happens around the main character and there are also other characters clearly and deeply depicted, each of them has their own destiny and different storylines, then here actors appear only as victims, as a background for the disclosure of the central figure – Richard. Richard, acted by Is-

kander Khayrullin, somehow differs from the overall image of this character as an extremely malevolent, active, impetuous, fast, and vigorous in human movements (for example, Konstantin Raikin plays him this way in the theatre "Satyricon"). Richard played by Khairullin is different: in the very beginning he is a quiet, slightly hunchbacked, limping man dressed in a white sweater-like dress, black pants and low boots. There is nothing repulsive and unpleasant about him. He is even gentle and smiling. But he will turn out to be a smiling villain (as Claudius in *Hamlet*). However, this equanimity is misleading: behind the apparent exterior quietness the audience feels an inner tension and a certain negative energy which is caused by the brutal struggle for his only goal in life, which is power. He even has a hidden passion and defies fate. He says he is "*deformed, unfinished, sent before my time into this breathing world, scarce half made up, and that so lamely and unfashionable... To entertain these fair well-spoken days, I am determined to prove a villain and hate the idle pleasures of these days.*" [10]

When he speaks in a soft, quiet voice during the entire performance and begins to give secret instructions concerning the murder of his closest relatives – Clarence, Rivers, Grey, Hastings, and the young Dukes of Wales and York – in order to achieve his goal of becoming the King, the audience starts to realize that their first impression of Richard was mistaken. The director shows how these wretched people are killed. Having given some water to the unsuspecting Clarence (Ildus Gabdrakhmanov), two hideous murderers (Khalim Zalyalov and Ildus Akhmetzhanov) put him onto the trestle bed, then wrap him in a white cloth, smother him and drag the dead body away. These two absolutely silent murderers are peculiar accented images of death. They have eerie and frightening expressions on their faces and walk quietly with buckets in their hands, going through the whole performance as Richard himself. Looking impassive, as if they are lifeless, they tape the mouths of Rivers (Ilnur Zakirov) and Gray (Irek Kashapov) with black plaster, throw a white cloth on the heads of the young Dukes (Fannur Mukhametzhannov and Arthur Shaydullin) who are playing with strips of toilet paper and tangling in them, as in a symbolic sticky web, then the murderers smother them with ropes and take them away quietly. Suddenly, and driving the audience into a state of shock, Lord Hastings (Ilgizar Muhammetgaliev) appears with his head cut off and says a little monologue, "*Miserable England! I prophesy*

*the fearful'st time to thee...*". Thus, the audience realizes that behind the external gentleness is the insidious, cruel, Machiavellianism of Khairullin's Richard, and an unscrupulousness in his choice of the means of achieving his goal. His mimicry and cunning intimidation help him achieve the submission of the nobles.

It turned out that he was not only cunning and cruel, but also hypocritical. The expressive scenes with Lady Anne and the episode when Richard wants to gain power and the crown publicly can prove it. For Aigul Nazipova as a very young actress – she plays only the third season on the stage – the role of Anna has become the most significant to date. Anna appears on the podium when a white coffin with the late King Henry VI is lowered from the top, which she escorts. Her whole appearance – her eyes, face and slow movements – tells of bitter grief. But an unexpected meeting with Richard transforms her. Anna is swayed by anger, she trembles, violently curses him and spits at the hated murderer. However, the sophisticated acting of Richard, the power of his diabolical eloquence and cunning chicanery help him to perform the scene of seduction brilliantly. Khairullin's character begins to talk to her in a quiet voice, his power is gradually igniting, his eyes are burning. He kneels down, frantically yelling about his love for her and he convinces the young woman of his feelings so passionately and hysterically that the naive Anna is gradually calming down and starts to believe that Richard killed her husband because he loves her and that he repents of his crimes, and Anna, has succumbed to the will of the seducer, taking the ring given by Richard. Such an incredible victory surprises even Richard himself, who admits, "*Was ever woman in this humour woo'd? Was ever woman in this humour won?*"

If, in being with the Lady Anne, Richard masterfully features an ardent passion, then during the scene with the crowd brought by Buckingham, he is all ostentatious humility, helpfulness and fearfulness, "*Alas, why would you heap these cares on me? I am unfit for state and majesty... I cannot nor I will not...*" In this scene, the director introduces monks instead of a street crowd. They are dressed in black cloaks with hoods and look like a dumb herd. Probably, this is due to the phrase of Richard, who has agreed to ascend the throne, "*Come, let us to our holy task again...*"

Another characteristic feature of the character is revealed in the climax and the expressive scene of the curses of three queens: Margaret, the widow of King Henry VI, who is tragically played by Il-

seya Tokhvatullina, sends him a curse (“*Thou elvish-mark’d, abortive, rooting hog! Thou that wast seal’d in thy nativity... Thou rag of honour!...*”). Then the mother, the Duchess of York (Alsou Gainullina), tells with trepidation: “*Therefore take with thee my most heavy curse*”; and Queen Elizabeth (Lucia Khamitova) agrees with them (“*Though far more cause, yet much less spirit to curse Abides in me; I say amen to all.*”<sup>4</sup>). Richard stands still silently. He has a strange expression on his face that conveys a host of inner feelings: a light and ironic half-smile, and obvious pain, because his mother curses him! And certain indifference. But something is breaking and changing in him at this moment. It is no coincidence that after this meeting Khayrullin’s Richard becomes irritable and convinced of his loneliness. Something like remorse wakes up in him, as though he admits that a timid conscience torments him, that he is a murderer and a scoundrel. It is no accident that the victims he killed torment him in his dreams. In the play, the dead, dressed in ceremonial dresses, line up in a row one after the other near the left wall. All these souls repeat the same thing after certain phrases: “*Despair, and die!*” Most likely, Richard goes to the final battle with the despair of a loser, who is ready to exchange such criminally obtained power for a horse: “*A horse! A horse! My kingdom for a horse!*”

The famous German educator Lessing wrote, “*He inspires terror if we consider it as surprise caused by inconceivable villainy, the terror we feel when we observe those criminal cases which are beyond our comprehension, the terror that seizes us in the form of deliberate atrocities committed with delight. Richard III made me experience this terror in no small part*” [11: 569].

The play involves all the male actors of the troupe. Somebody has a walk-on part and another plays a more significant role, as, for example, Buckingham, whom actor Minvali Gabdullin represents as a sensible person who deliberately helps Richard commit crimes, and who realized his mistake only at the last moment. Acting is like the game of a real ensemble, which the audience admires aesthetically. There is another unexpected idea of the director in the play: there are two modern young people (Richat Akhmadullin and Elvir Salimov) on the stage during the entire performance. They are constantly moving, taking pictures, recording the events of bygone times for history. The white cloth, which the audience saw at the be-

ginning of the play, covers the entire auditorium at the end of the play; this kind of curtain, announcing the end of the play, is required to leave a lasting impression on the audience, according to the director.

The three performances, telling the tragic events of bygone centuries and the fate of people who left the sublunar world a long time ago, have been seen. But why do their lives, the sorrow of Hamlet, Ophelia, Romeo and Juliet, and the perfidy of Richard excite us, the inhabitants of the earth in the 21<sup>st</sup> century? Probably because Shakespeare was able to see something general, constant and repeated over the centuries in the nature and immutable essence of humans at all times and ages, in all parts of the world, and among all peoples. Today theatres around the world are trying to comprehend this something that is common in the works of the great playwright, finding in them the actual recognition and the specifics of today. The three Tatar theatres appealed to the tragedies mentioned above, because they saw in them the problem of endless bloody conflicts and disturbing situations which occur in families, and also they noticed conscious atrocities which are committed in order to achieve power. This fact, incidentally, speaks of the civic position of theatres, their understanding of the challenges faced by people at the beginning of the 21<sup>st</sup> century. The success of the productions shows the audience’s awareness of the importance of these issues. Moreover, the combination of the wonderful organization of the whole theatrical process, the professional director’s ideas and the acting in all three performances led to the appearance of complex and unusual ensemble performances, which are directed to the human’s thoughts and feelings.

#### References

1. *Salimzhanov Kh.* Zapiski aktera. Kazan’: Tatknigoizdat, 1966. 177 s. (in Russian)
2. *Shamil’skiy Sh.* Vospominaniya. Kazan’: Tatknigoizdat, 1965. 67 s. (in Russian)
3. *Rakhmankulov Sh.* Mokhtar Mutin. Kazan’: Tat. kn. izd-vo, 1978. – 61 s. (in Russian)
4. *Morozov M.M.* Izbrannye stat’i i perevody. M.: Gosizdat khudozhestvennoy literatury, 1958. 593 s. (in Russian)
5. *Shespir W.* *Sonnets.* URL: <http://www.shakespeares-sonnets.com/sonnet/94> (in English)
6. *Pasternak B.* Doktor Zhivago. Kuybyshev: Kuybyshevskoe knizhnoe izdatel’stvo, 1989. 525 s. (in Russian)
7. *Strel’nikova O.* “Gamlet”. Mysl’ semeynaya... // Respublika Tatarstan. 2013. 24 maya. URL:

<sup>4</sup> Citations from: <http://shakespeare.mit.edu/richardiii/full.html>



- <http://www.rt-online.ru/articles/rubric-78/10076669/> (data obrashcheniya: 21.03.2015). (in Russian)
8. *Salakhutdinova A.* Proorat' Shekspira proshche vsego... // Protatarstan.ru: obshchestvenno-politicheskiy elektronnyy zhurnal. URL: [http://protatarstan.ru/good/Proorat\\_Sh/](http://protatarstan.ru/good/Proorat_Sh/) (data obrashcheniya: 21.03.2015). (in Russian)
  9. *Shekspir W.* Polnoe sobranie sochineniy v vos'mi tomakh. Tom 6. "Gamlet". M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Iskusstvo", 1960. 686 s. (in Russian)
  10. *Shekspir W.* Richard III. URL: [http://www.shakespeare-online.com/plays/richardiii\\_1\\_1.html](http://www.shakespeare-online.com/plays/richardiii_1_1.html) (in English)
  11. *Lessing G.E.* Izbrannye proizvedeniya. M.: Goslitizdat, 1953 g. 637 s. (in Russian)

**List of illustrations**

6. A scene from "Hamlet." by William Shakespeare, a production of the Tatar State Theater of Drama and Comedy named after Karim Tinchurin.
7. A scene from "Hamlet" by William Shakespeare, a production of the Tatar State Theater of Drama and Comedy named after Karim Tinchurin.
8. A scene from "Richard III" by William Shakespeare, a production of the Tatar Academic Theater named after Galiaskar Kamal. Photo by Ramis Nazmiev.
9. A scene from "Richard III" by William Shakespeare, a production of the Tatar Academic Theater named after Galiaskar Kamal. Photo by Ramis Nazmiev.

## ПЬЕСЫ УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА НА СЦЕНЕ ТАТАРСКИХ ТЕАТРОВ В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ

**Ильтани Исхаковна Илялова,**

Казанский государственный университет культуры и искусств,  
Россия, 420096, г.Казань, Оренбургский тракт, д.3,  
[kancelkazguki@mail.ru](mailto:kancelkazguki@mail.ru).

В начале XX века на сцене татарского театра были поставлены трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет», «Отелло». В течение века татарский зритель увидел на сцене национального театра новые постановки «Короля Лира», дважды «Ромео и Джульетту», «Антония и Клеопатру». В создании этих спектаклей принимали участие замечательные режиссеры и актеры, талантливо воплотившие трагедии Шекспира. В начале XXI столетия в 2011, 2012, 2014 гг. тремя татарскими театрами – Альметьевским татарским государственным драматическим театром, Татарским государственным театром драмы и комедии имени Карима Тинчурина, Татарским государственным академическим театром имени Галиаскара Камала – были поставлены спектакли «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Ричард III»<sup>1</sup>. Значимость шекспировских постановок на татарской сцене заключается в своеобразии режиссерских решений, отвечающих острым проблемам современности, высокопрофессиональном актерском исполнении.

**Ключевые слова:** трагедия, массовые сцены, оформление, противостояние, режиссура, актерское исполнение.

Пьесы Шекспира идут на сценах всего мира в продолжение сотен лет, они особенно востребованы в сложные, переломные моменты в жизни общества. Поэтому английский драматург, затрагивающий трудные вопросы жизни и смерти, столь актуален в России. Потому же Шекспир оказался близок и татарскому театру.

В 1921-1922 гг. совсем еще молодой татарский театр ставит «Гамлета» и «Отелло», где главных героев играл знаменитый актер героико-романтического плана Мухтар Мутин. О его

исполнении сохранились восторженные отклики знаменитых татарских писателей А.Еники, М.Гафури, Х.Туфана, артиста Х.Салимжанова. Последний писал: «В Мутине били ключом качества, необходимые для исполнения Отелло, он безумно страдал» [1: 138-139]. «Отелло – Мутин страдал, горел в ярком пламени всяческих подозрений, эти опасные чувства ежеминутно готовы были вырваться из его груди с чудовищной, ужасной силой», – свидетельствовал А.Еники [2: 35].

<sup>1</sup> См. иллюстрации к статье на цветной вклейке – И.И.

А у Х.Туфана были строки:  
*Ул көннарне карлар*      *Эти дни уже покры-*  
*күмгән инде*                *ты снегом.*  
*Шулай да ул*                *Но и сегодня*  
*Эле хәзер дә*                *он живет в душе*  
*Мутин түгел,*                *не как Мутин,*  
*Ә Отелло булып*            *а как Отелло,*  
*Гамлет булып яши*         *как Гамлет.*  
хәтердә. [3: 40-44].

А.Еники пишет, что второй исполнитель Отелло, Шакир Шамильский, представлял иную интерпретацию образа: «Прежде всего он хотел верить людям, искал в них правдивость, справедливость. Шамильский стремился показать человечность, высоту духа, чистоту совести человека, не знающего, что такое хитрость, коварство» [2: 35-36].

И позже, в тридцатых, сороковых, восьмидесятых, девяностых годах прошлого века, татарский зритель увидел вновь Отелло, потом Ромео, Лира, Антония и Клеопатру. Известный шекспировед М.Морозов отмечал своеобразие решения образа Лира Х.Абжалиловым: «К наиболее содержательным шекспировским спектаклям, созданным в дни войны, относится «Король Лир», поставленный В.М.Бебутовым в Татарском академическом театре в Казани... Актеру Х.Г.Абжалилову удалось сочетать глубокою тему познания Лиром окружающей его жестокой действительности с мотивом семейной драмы (доверчивый отец, обманутый лицемерными дочерьми). Знаменитая элегия, написанная на смерть Ричарда Бербеда (1619), первого исполнителя Лира, называет последнего «добрым». Этот эпитет вполне подходит и к образу старца, созданному Абжалиловым... Спектакль в целом был овеян духом народной легенды. Это сближение шекспировского реализма с народной легендой чрезвычайно характерно для многих шекспировских постановок в наших национальных театрах» [4: 84].

Спустя много лет, в связи с 450-летием со дня рождения знаменитого английского драматурга, были поставлены «Ромео и Джульетта» в Альметьевском татарском государственном драматическом театре (режиссер Искандер Сакаев), «Гамлет» в Татарском государственном театре драмы и комедии имени Карима Тинчурина (режиссер Рашид Загидуллин), «Ричард III» в Татарском государственном академическом театре имени Галиаскара Камала (режиссер Ильгиз Зайниев).

При естественном разнообразии решений пьес, при применении разных символик, мета-

фор, есть и точка соприкосновения во всех трех постановках – они современно звучат. Похвально, что режиссеры, вынужденные в современных условиях сокращать драматургический текст многих спектаклей, не изменили текст Шекспира, не придумали, как некоторые сегодняшние интерпретаторы классики, того, чего нет у автора. Всем трем постановкам присущи условность, определенная метафоричность. В то же время если Р.Загидуллин и И.Зайниев ставят спектакли в системе школы «переживаний», то И.Сакаев – в стилистике Мейерхольда: конкретно, как он сам пишет в программке спектакля, – биомеханического этюда «Удар кинжалом».

Самое показательное в трактовке «Ромео и Джульетты» на сцене татарского театра в 2011 году заключается в том, что этот сценический вариант не о любви Ромео и Джульетты, он о нескончаемой, ожесточенной ненависти и кровавой войне двух кланов – Монтекки и Капулетти. Любовь же молодых людей из этих враждующих семей – лишь конкретный повод к схватке. И фактически все представление, за исключением нескольких сцен двух влюбленных, с Кормилицей и Лоренцо, состоит из картин массовых драк. Постановка вся построена на непрерывном агрессивном-огненном, активно-взрывном темпоритме, эмоциональном порыве всей массы действующих лиц.

Интерес вызывает условное оформление сцены: она напоминает сценическую площадку времен самого Шекспира – высокий, четырехгранный пустой помост. Для того чтобы у зрителя создалось впечатление, будто он смотрит сценическое действие в театре шекспировской эпохи, в той части сцены, где играют актеры, на высоком помосте, на заднике, изображен интерьер театра «Лебедь». На пустой театральной сцене пройдет первый акт постановки (художник Софья Туремнова). Во втором акте возвышенность и задник убираются, на игровой площадке оказываются более маленькие, трансформирующиеся пандусы, определяющие место действия.

Своего рода эпиграфом к спектаклю становится появление падре Лоренцо, которого допрашивают с целью получения сведений о Ромео и Джульетте (прислонив к краю помоста и затянув кожаный ремень на шее). После того, как его уводят, начинается основное действие: две девушки-служанки враждующих семейств, ненавидяще, зло глядя друг на друга, гремя ведрами, моют пол.

Своеобразным выразительным средством являются костюмы действующих лиц, созданные, как сказано в программке, по мотиву графюр Гордона Крэга. Кроме одежды Ромео и Джульетты, они все одного, серого, цвета, одного кроя, все одинаковы – таким образом создатели спектакля стремятся донести до зрителя мысль, что все люди одинаковы и конфликтовать им незачем, тем не менее они воюют. На сцене представители обеих семей – мужчины и женщины – с кинжалами в руках остервенело бросаются друг на друга, лишь на несколько минут затихая, когда появляется Герцог. Показательно, что вся эта неистово дерущаяся серая масса – синьоры и их слуги – не знает, во имя чего, из-за чего враждуют семьи. Так повелось когда-то, так нужно. Такого рода противостояние нередко можно наблюдать и в современном мире, и в большинстве случаев оппоненты, в отличие от семей Монтеки и Капулетти, точно знают причину своей вражды – ради денег и власти, так что спектакль альметьевцев звучит весьма современно.

Так как зритель сидит на сцене, где идет действие, напротив исполнителей, то может увидеть, насколько выразительны глаза всех актеров, исполнителей основных ролей, участников массовых сцен, насколько они вовлечены в это жуткое действо. Никто из них, как старшее поколение, так и молодые – недавние выпускники Театрального училища, не играет вполсилы: они все в том мире, в тех обстоятельствах.

В подобном круговороте всеобщего психоза вражды оказываются Ромео (Динар Хуснутдинов) и Джульетта (Эльмира Ягудина) – единственно светлые, чистые, совсем юные создания. Однако, как уже говорилось, согласно режиссерскому решению, они появляются ненадолго, и потому зритель не имеет возможности наблюдать стройное, логическое развитие характеров молодых героев. Еще одно немаловажное замечание – совершенно невнятен и не слышен текст Джульетты.

Также кратковременны появления добродушной, мягкой, улыбкивой, любящей свою воспитанницу Кормилицы, поистине шекспировской героини (Рушания Файзуллина), страстно негодующего, горящего ненавистью, рвущегося в бой Тибальта (Раушан Мухаметзянов), солнечного, жизнерадостного оптимиста Меркуцио (Ильсур Хайрутдинов), рядом с ним – друга Ромео, молодого Бенволио (Ильшат Аминов), благородного, активно помогающего

влюбленным, определенно человека эпохи Возрождения Лоренцо (Рафик Тагиров), считающего себя хозяином положения и любящего отца, при этом не терпящего возражений, синьора Капулетти (Рамиль Минханов) и его жены, похожей по своему сильному характеру на мужа синьоры Капулетти (Гульнара Валеева).

Следуя своему замыслу, режиссер не случайно ввел в спектакль символический образ Смерти, которого нет в пьесе Шекспира (как, кстати, несколько лет назад ввел этот образ режиссер театра имени К.Тинчурина Р.Загидуллин в спектакле «Мамаша Кураж» Б.Брехта). В финале представления, в отличие от трагедии английского драматурга, семьи Монтеки и Капулетти не мирятся. Смерть одного за другим уводит за собой всех действующих лиц, тем самым как бы предупреждая, к чему может привести бездумная война. В унисон звучит и 94 сонет Шекспира в ходе постановки:

*Кто, злом владея, зла не причинит,  
Не пользуясь всей грозной силой власти.  
... Тому дарует небо благодать,  
Земля дары приносит дорогие [5: 139].*

В этих строках звучит призыв к добру, гармонии и взаимопониманию и предостережение для тех, кто использует власть во зло, их небо покарает смертью.

Об этом же говорит и следующий спектакль.

... 2013 год. Весна. В театре имени Карима Тинчурина премьера. Нам показывают «Гамлет».

*...Гул затих. Я вышел на подмостки.  
Прислонясь к дверному косяку,  
Я ловлю в далеком отголоске  
Что случится на моем веку.  
...Но продуман распорядок действий,  
И неотвратим конец пути.  
Я один, все тонет в фарисействе.  
Жизнь прожить – не поле перейти [6: 495].*

Строки из стихотворения Б.Пастернака «Гамлет» могут служить своеобразным эпиграфом к спектаклю.

Постановка стала результатом 20-летней работы самого режиссера Р.Загидуллина и труппы, которую он воспитал. Он понимал, что обращение к Гамлету – это способ понять время, понять самих себя. Загидуллин долго шел к этой работе.

«Десять лет назад, – говорит он, – я попробовал приступить к «Гамлету», и мы даже сделали распределение ролей. (Кстати, некоторые артисты из того состава заняты в спектакле на

тех же ролях.) Но когда начались застольные репетиции, я понял, что артисты еще не созрели для этой постановки. Я выпускник Щукинского училища, где нас учили по вахтанговским заветам, главнейшим из которых является триединство: время, автор, коллектив. То есть, во-первых, нужно знать и чутко слышать время, в которое живешь, во-вторых – соответствует ли данный автор данному времени, и, наконец, способен ли коллектив понять этого автора в контексте данного промежутка времени. И на тот момент я понял, что у меня попросту нет Гамлета... И мы бросили это дело, но мысленно я постоянно возвращался к этим персонажам, к тем мыслям и философским проблемам, которые озвучены в этой пьесе. К тому же параллельно, ровно десять лет назад, я набрал актерский курс в Театральном училище. Среди них – Артем Пискунов, играющий сегодня Гамлета, Резеда Саяхова – наша Офелия, Ильфак Хафизов – Лаэрт, Зульфат Закиров – Горацио... А тогда это были совсем еще ребяташки четырнадцати-пятнадцати лет. И за эти десять лет они выросли, пройдя через ряд серьезных ролей, а также поэтических спектаклей... К слову, в бельгийском городе Брюгге мы посетили старинный замок, где сейчас размещается ратуша. И двор-«колодец» этого замка опять напомнил мне о «Гамлете». Именно тогда я утвердился в мысли, что его надо играть на открытом пространстве, с живым светом, звуком... Потому что «Гамлет» для меня – это прежде всего мысль, озвученная и донесенная до зрителя. А обстановку и все остальное зритель додумает сам. Поэтому я уделял огромное внимание «вскрытию» смысла текста. Потому что если наша мысль не будет понятна просто, неподготовленному зрителю, знающему о Гамлете только то, что это человек, который разговаривал с призраком, тогда мы не можем считать свою задачу выполненной... Это абсолютно семейная история. И не только королевской семьи, но и семьи Полония, который ради собственных детей способен на любую подлость. Он их любит, и они любят своего отца» [7].

Проблемы, связанные с сохранением семьи, сегодня особенно актуальны во всем мире. Подобная трактовка придает особое звучание произведению сцены и должна быть понятной каждому человеку. Об актуальности прочтения данной пьесы говорил и доктор искусствоведения Алексей Бартошевич, известный российский шекспировед, который приехал в Казань с

одной целью – посмотреть «Гамлета», поставленного на сцене Тинчуринского театра: «Современный спектакль на языке современной сцены, который говорит о доме. О доме как высшей ценности существования, которая сейчас под угрозой. О доме как символе нормальной счастливой человеческой жизни. О доме – средоточии большого мира, большой Вселенной. И о разрушении дома – величайшей катастрофе, показателе того, как вывихивается век» [8].

Режиссер пытался приблизить шекспировских героев к современному зрителю еще и тем, что актеры, играющие в спектакле, еще до начала представления ходят среди зрителей по залам театра, стоят на лестницах, и у зрителей создается впечатление, что это наши современники. С началом же представления они все оказываются в одном месте, лицом к лицу со зрителем в пространстве фойе.

Само фойе театра оказалось специально выстроенной декорацией с шестью входами и выходами, балконом, высоким потолком, люстрами, инкрустированным паркетом. Режиссер нашел выразительную деталь: на балюстраде балкона висит большой портрет убитого короля, по ходу спектакля его заменяют на портрет убийцы – нового короля Клавдия, в финале его портрет тоже сбрасывают и остается пустая рамка.

На этой естественной арене перед зрителем разыгрывается трагедия датского принца. Подобная близость актеров и публики, как это было и при постановке драмы «На дне» М.Горького в этом театре, способствует возникновению у зрителя чувства сопричастности происходящим событиям, возникает удивительный, как в шекспировском «Глобусе», контакт зрителя с актерами.

«Фойе, – отмечал далее А.Бартошевич, – как в случае Тинчуринского театра, помогает создать интимность происходящего, искренность, тогда как традиционная сцена взывает к декламации и пафосности, убивающим Шекспира. В тинчуринском «Гамлете» нет ни малейшего признака старомодной театральной декламации, когда актеры вместе с режиссером становятся на колени перед Шекспиром и восклицают: «О, Шекспир!» У Рашида Загидуллина это не процесс богослужения, это процесс проживания живой жизни. И это правильно. Проорать Шекспира проще всего, а вот пережить ситуацию Гамлета как свою собственную, пережить Шекспира, понять размах, масштаб

трагедии через конкретные отношения людей, через конкретную предметность, через мелочи, маленькие частности, которые складываются в цельную картину, – это и есть путь, которым следует идти современному театру... Когда в спектакле тинчуринцев Гамлет рассказывает Горацио о том, как он общался с пиратами, и в то же время зашнуровывает башмаки, это и есть пример того, как очень частная деталь используется для того, чтобы отвести актеров от возвышенной декламации, столь понятной в отношении к этому автору» [8].

...Пустое пространство. Звучит музыка Баха, заставившая вздрогнуть зрителя в предчувствии трагических событий. Появляется одетый в дорогой костюм, серьезный, сосредоточенный Полоний (Зуфар Харисов), проверяет готовность площадки. Хлопает в ладоши, появляется Озрик (Г.Валитов), звонит в колокольчик, появляются слуги – молодые люди, шагающие армейской поступью по раз и навсегда установленным линиям пола, несут кресла и ставят в середине игровой площадки. Они слуги и в течение всего действия будут с бесстрастными лицами, беззвучно двигаться по указанному им месту. Всем действием молча руководит Полоний, своеобразный, современный метрдотель – распорядитель быта, управляющий домашней прислугой.

Но этот Полоний не только руководитель-администратор. Он прежде всего домашний человек, любит своих детей, Офелию и Лаэрта, что для него свято. Понятны и близки зрителю его житейские, конкретные действия: то косичку заплетет Офелии, тепло обняв дочь, то споев вместе с ней песенку о Валентинке, создав тем самым теплую атмосферу; то, обвязавшись фартуком, готовит бутерброды сыну в дорогу. Это удивительная находка. Режиссерски и актерски эти сцены создают абсолютно достоверную ауру дома, наполненную любовью, доверительными отношениями.

«Какие бутерброды, какой ленч, когда перед нами великий Шекспир? Но ведь величие Шекспира – это не величие ора, не театральные надрывы. Это серия конкретных жизненных вещей и ситуаций. И какой ясной и трагичной оказывается здесь судьба Полония. Традиционно он пресмыкается перед Клавдием, а на сцене Тинчуринского пресмыкательства нет. Он исполняет долг. Он служит новому королю точно так же, как служил прежнему. И как здорово придумано, что его убивают не элегантно выпадами шпаги, а ножницами... Потому что Гам-

лет не шел убивать. Гамлет пришел совсем для другого, потому и воспользовался первым попавшимся под руку инструментом. Какая смешная, унижительная смерть... Но разве смерть бывает смешной? И перед нами тут же возникает трагическая ситуация», – говорил А.Бартошевич [8].

С Полонием неоднократно встречается Гамлет, которого молодо, темпераментным, искренним и очень современным человеком играет Артем Пискунов.

Зритель затаив дыхание следит за тем, как меняется датский принц. Тихая скорбь по поводу смерти отца, ранившая душу, горестное непонимание поспешного замужества матери постепенно, по мере столкновения с предательством, возмущившим всю его сущность, с подлостью, «морем бед», перерастают в мировую скорбь. Он не понимает, как можно «жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом». Юношеская трепетная озаренность сменилась трагическими раздумьями. Смысл его жизни был в вере в человека, а ее разрушили дядя и мать. Внутренне Гамлет Пискунова теперь становится активным, остро реагирующим на ложь, лицемерие. Этот Гамлет весьма ироничен, до сарказма. На заискивающий вопрос Клавдия: «А ты, мой Гамлет, племянник милый?», словно выстрел, звучит его ответ: «Племянник пусть, но уж никак не милый» [9: 16].

Он бьется в мучительных поисках ответа на вопросы, пытается понять, почему столько зла, подлости в мире, почему человек терпит унижения. Отсюда Гамлет Пискунова логически приходит к своему знаменитому размышлению – монологу «Быть или не быть». Он начинает понимать причину терпения человеком глумлений, гнет сильного, насмешку гордеца, заносчивость властей и оскорбленья.

*... Когда б он сам мог дать себе расчет  
Простым кинжалом...*

*Когда бы страх чего-то после смерти –  
Безвестный край, откуда нет возврата  
Земным скитальцем – волю не смущал,  
Внушая нам терпеть невзгоды наши... [9:  
71].*

Так юноша начинает размышлять о жизни и смерти.

Игра актера в эмоциональном отношении весьма разнообразна, его принц то темпераментный, взрывной, то притворяется сумасшедшим, чтобы лучше понять окружающих, мысль его работает в бешеном ритме, ломкая пластика тела стремительна, быстра. Этот Гам-

лет очень молод, и становится безумно больно за прекрасного юношу, выросшего в любви, доброте, мире и столкнувшегося в юном возрасте со злом и подлостью. Поняв, что из себя представляет его среда, он по-разному выстраивает свои отношения с близкими. Характеры, сущность героев спектакля раскрываются через причастность к ним Гамлета.

Вбежав к матери – Гертруде (Джамия Асфандиярова) – он не только с горечью ее обвиняет, но пытается образумить, открыть ей глаза на происходящее. Режиссер и актриса решают Гертруду сильной, железной леди, мощнее, умнее своего нового мужа Клавдия. Эта Гертруда своей властностью скорее похожа на леди Макбет, и невольно возникает вопрос, не причастна ли она к убийству отца Гамлета, чтобы, выйдя за вероломного, но слабавольного Клавдия, каким его решают сделать режиссер и актер (Ринат Шамсетдинов), стать полновластной правительницей королевства.

Гамлет мягок, заботлив с прелестной, нежной, очаровательной, наивно-непосредственной (как писал А.Алперс, «озаренной нежным девичеством, но неприспособленной к жизни») Офелией. С грустью и любовью глядят глаза Гамлета-Пискунова на это юное создание. С грустью – потому, что она не сможет жить в этом жестоком мире, отсюда, скорее, и нежность: то присядет к ней, то хочет приобнять.

Актриса (Резеда Саяхова) в полной мере проследила судьбу своей героини. Неслучайно А.Бартошевич воскликнул: «Меня просто ошеломила Офелия. Это одна из лучших Офелий, которых я когда-либо видел». Поначалу, подетски шаловливо смеясь, крича от полноты переполнявших ее чувств, она то убегает от брата – Лаэрта (Ильфак Хафизов), то как котенок вскакивает ему на плечо. Кстати, и брат не отстает от сестренки в этой веселой, шаловливой беготне. Офелия беззаботно ребячлива, улыбчива, вся светится от полноты, радости бытия, совсем как другая юная героиня Шекспира – Джульетта. Офелия Саяховой счастлива, любит отца, брата, Гамлета. Она ими любима! Как радостно жить! И как неожиданно страшно ломается ее жизнь, ее детство. Офелия не понимает, почему влюбленным нельзя просто любить друг друга. Есть одна небольшая выразительная сцена, говорящая о внутренней искренности актрисы: ее Офелия увидела Гамлета, необыкновенная счастливая улыбка озарило ее лицо и... вдруг, вспомнила, отец запретил ей общаться с принцем – глаза померкли,

лицо буквально побелело. На нее неожиданно обрушились беды. Нет отца, которого убил любимый человек, преданный ею, нет рядом брата. И девушка не выдержала, сошла с ума. Осталось ее обаяние, но перед нами человек с невероятной болью, вопрошающими, но безумными глазами и опустевшей душой. Она бросается от одного к другому, как будто ищет кого-то или просит защиты. Приняв Клавдия за отца и прильнув к нему, вдруг отталкивает его, потом, увидев брата, резко, как конь на скаку, останавливается – как будто что-то здоровое промелькнуло в голове – и бросается к нему, обнимает его, но тут же начинает лопотать что-то бессвязное. Есть еще одна интересная режиссерская находка: когда Офелия сошла с ума, все время откуда-то издалека слышится голос отца, поющего песенку о Валентине – и на этот зов Офелия идет к своей гибели, так что становится безумно ее жаль ее. Гамлет дружелюбен с жизнерадостным другом Горацио (Зульфат Закиров), которого режиссер и актер, в отличие от шекспировского мудрого мыслителя, делают молодым, решительным, стремительно активным юношей с ломаной пластикой. Гамлет по-приятельски относится к Лаэрту – несколько разгульному, недолго раздумывающему о своих поступках, но довольно симпатичному доброму малому. Актер точно передает разницу в психологическом состоянии Лаэрта: от беззаботного повесы в начале к агрессивному юноше позднее и с ужасом, невероятной болью во взгляде наблюдающего сошедшую с ума Офелию.

Пример матери вызывает у Гамлета настороженность по отношению к другим людям. Потому он насмешлив, ироничен с домашним хлопотуном, чадолюбивым, но хитрым лисом Полонием. Насторожен, подозрителен к двуличному Клавдию. Огорчается, гневается после предательства бывших друзей – Гильдестерна и Розенкранца (Харис Хуснутдинов, Булат Зиннатуллин).

Вместе с тем в поведении Гамлета-Пискунова есть одна важная деталь: он периодически что-то с себя стряхивает, как бы очищая себя от налипшей на него грязи – грязи от окружающей его жизни. Его извивающаяся пластика напоминает физическую боль, которую он ощущает, находясь во враждебной среде.

«Гамлет» стал важной вехой в истории всего Тинчуринского театра, в личной актерской судьбе как А.Пискунова, так и всех актеров те-

атра. Спектакль говорил о возросшем мастерстве, современности сцены.

Загидуллин всегда очень трепетно, внимательно относится к классике, она ставится после долгих обдумываний. Генеральный директор ТЮРКСОЙ Дюсен Касеинов на юбилейном вечере Рашида Загидуллина 22 ноября 2014 года говорил, что он видел много постановок «Гамлета», но постановка Тинчурина театра оставила самые яркие впечатления.

Вся атмосфера тревожного, трагического спектакля, наполненная размышлениями человека о жизни, заставляет зрителя, сопереживая, задуматься и о своей жизни, понять самих себя, понять время, в которое мы живем. Новаторское решение привело к созданию живого, современного спектакля, наполненного интенсивными трагическими чувствами, способными потрясти человеческую душу.

Не случайно после просмотра «Гамлета» Л.Бартошевич сказал, что казанский «Гамлет» в постановке Р.Загидуллина не оставил его равнодушным: «Я очень рад, что мне довелось посмотреть вашего «Гамлета». Такая постановка – это испытание, через которое проходят все поколения, но не все это испытание выдерживают... Тинчурина «Гамлет» станет частью моей коллекции. У вас настоящий спектакль, настоящего, дивного современного театра, с которым Казань можно поздравить» [8].

Столь же эстетическое удовольствие, что и «Гамлет», доставляет и третий спектакль в ряду произведений Шекспира, поставленный в год 450-летия великого драматурга. Им стала историческая хроника «Ричард III», премьера которой состоялась в татарском академическом театре имени Г.Камала 12 октября 2014 года.

Каждый театр, как уже говорилось, каждый режиссер ставит классику по-своему. «Ричард III», созданный молодым постановщиком Ильгизом Зайниевым, отличается от решений этой шекспировской пьесы в других театрах своей неординарностью.

Спектакль, представленный театром имени Г.Камала, идет в малом зале. Сцена закрыта белым полупрозрачным полотнищем, служащим своеобразной метафорой – как бы туманной далью, за которой скрываются давно прошедшие события, или даже жутковатым саваном. После поднятия этого необычного занавеса перед зрителем предстает довольно мрачное пространство, сразу вводящее зрителя в атмосферу жутких событий. По обе стороны кулис высятся древние наклонные стены, поросшие мхом, напо-

минающие стены древних замков. Посередине между ними высокие серые металлические своды, создающие ужасное впечатление какого-то мрачного подземелья. Неслучайно в спектакле много разговоров о печально знаменитой лондонской тюрьме Тауэр (художник Сергей Скороходов).

Все действие строится вокруг одной линии и одного персонажа – Ричарда III, кстати, так же как и в спектакле Тинчурина театра «Гамлет». Но если в «Гамлете» все происходит также вокруг главного героя, но там есть и четко выписанные, глубокие характеры, каждый со своей судьбой, разные сюжетные линии, то здесь действующие лица предстают лишь как жертвы, как фон для раскрытия центральной фигуры Ричарда. Ричард, которого играет Искандер Хайруллин, несколько отличается от общего представления об этом герое как о необыкновенно злобном, активном, стремительном, быстром, энергичном в движениях человека (таким его, например, играет Константин Райкин в театре «Сатирикон»). Ричард Хайруллина другой: в самом начале появляется спокойный, слегка горбатый, прихрамывающий человек в белом, напоминающем свитер, одеянии, черных брюках, невысоких сапогах. В нем нет ничего отталкивающего, неприятного. Он даже мягок, улыбчив. Как окажется впоследствии – улыбчивый подлец (как и Клавдий из «Гамлета»). Однако эта невозмутимость обманчива: за кажущимся внешним спокойствием зритель ощущает внутреннюю напряженность, определенную негативную энергию, вызванную жестокостью борьбы за свою единственную цель в жизни – власть. В нем есть даже некий скрытый азарт, вызов брошенный судьбе. Я «уродлив, исковеркан, – говорит он, – и до срока я послан в мир живой. Я недоделан, убогий и хромой... Чем мне наслаждаться? Раз не дано любовными речами мне занимать болтливый пышный век, решил стать я подлецом и проклял ленивые забавы мирных дней» [10: 433].

Когда он мягким, тихим голосом в продолжение всего представления начинает отдавать тайные указания, касающиеся убийства своих ближайших родственников – Кларенса, Риверса, Грея, Хестингса, малолетних герцогов Уэльского, Йоркского – ради достижения своей цели стать королем, зритель начинает понимать ошибочность своего первого впечатления о Ричарде. Режиссер показывает, как убивают этих несчастных. Два отвратительных палача (Халим Залялов, Ильдус Ахметжанов), напоив ничего не подозре-

вавшего Кларенса (Ильдус Габдрахманов), укладывают его на топчан, заворачивают в белую ткань, душат и увлакивают тело. Эти два абсолютно безмолвных палача являются своеобразными акцентуруемыми постановщиками символами смерти. Они, с жуткими устрашающими лицами, неслышно шагающие с ведрами в руках, проходят через весь спектакль, как и сам Ричард. Они с бесстрастными, словно неживыми, лицами заклеивают рты черным лейкопластырем Риверсу (Ильнур Закиров), Грею (Ирек Кашапов), набрасывают белую ткань на головы малолетних герцогов (Фаннур Мухаметжанов, Артур Шайдуллин), играющих лентами туалетной бумаги и запутывающихся в них, как в символической липкой паутине, душат веревками и молча уводят прочь. Неожиданно, ввергнув зрителя в шоковое состояние, выходит лорд Хестингс (Ильгизар Мухамметгалиев) со своей отрубленной головой и произносит небольшой монолог: «Бедная земля! Ужасное, невиданное время тебе пророчу!..», таким образом, зритель понимает, что за внешней незлобностью скрывается коварство, жестокость, макиавеллизм Ричарда-Хайруллина, его неразборчивость в выборе средств достижения поставленной цели. Своей мимикрией, с одной стороны, хитростью устрашением – с другой, он добивается подчинения вельмож.

Оказалось, что он не только коварен и жесток, но и двуличен. Доказательством тому служат выразительные сцены с леди Анной и эпизод, когда Ричард хочет получить власть, корону от имени народа. Для Айгуль Назиповой, совсем молоденькой актрисы – она всего третий сезон на сцене – роль Анны стала самой значительной на сегодняшний день. Анна появляется на подиуме, когда сверху опускается белый гроб с телом покойного короля Генриха VI, который она сопровождает. Весь ее облик – глаза, лицо, несколько замедленная пластика – говорят о тяжелой скорби. Но неожиданная встреча с Ричардом преображает ее. Анна вся во власти гнева, она дрожит, яростно проклинает его, плюет в ненавистного убийцу. Однако изощренное актерское мастерство Ричарда, сила дьявольского красноречия, хитрейшее крючкотворство, помогают ему блистательно провести сцену оболъщения. Герой Хайруллина начинает спокойно с ней говорить, постепенно энергетика его воспламеняется, глаза горят. Он становится на колени, неистово кричит о своей любви к ней, он так страстно, надрывно убеждает молодую женщину в своем чувстве, что наивная Анна постепенно успокаивается, начинает верить в то, что Ричард

убил ее мужа из-за любви к ней, что он раскаивается в своих преступлениях, и Анна, поддавшись воле соблазнителя, принимает кольцо, данное Ричардом. Такая невероятная победа удивляет даже самого Ричарда, признающегося: «Была ль когда так ведена любовь? Была ль когда так женщина добыта?»

Если с леди Анной Ричард мастерски изображает пламенную страсть, то в сцене с пригнанной Бекингом толпой он весь показное смирение, услужливость, боязливость: «Увы, зачем мне этот груз забот? Не создан я для трона, для величия... Я не могу и не хочу...» [10: 523]. В этой картине режиссер вместо уличной толпы выпустил на сцену одетых в черные плащи с капюшоном монахов, больше напоминающих бессловесное стадо. Наверно, вследствие фразы согласившегося на трон Ричарда – «вернемся к набожным занятиям нашим».

Еще одна, иная, черта характера главного героя раскрывается в кульминационной, выразительной сцене проклятий трех королей: когда Маргарита, вдова короля Генриха VI, которую трагически мощно играет Ильсея Тохватуллина, шлет ему проклятия («горбун ты, недоношенный свиньей! Ты, заклеянный в час, когда родился... бесчестное отребье» [10: 458]); когда мать герцогиня Йоркская (Алсу Гайнуллина) с душевным трепетом вещает: «Носи с собой тягчайшее проклятье» [10: 544]; когда им вторит королева Елизавета (Люция Хамитова) («сильней бы клясть тебя, да нету сил. Я на ее слова «аминь» скажу» [10: 545]). Ричард молча, неподвижно стоит в стороне. У него странное выражение лица, передающее целый сонм внутренних переживаний: легкая ироническая полуулыбка, и явная боль – мать проклинает! И определенное безразличие. Но что-то в этот момент в нем надламывается, меняется. Неслучайно после этой встречи Ричард-Хайруллин делается раздражительным, убедившимся в своем одиночестве. В нем просыпается нечто похожее на раскаяние, как будто он признает, что совесть робкая мучает его, что он убийца и подлец. Неспроста во сне его мучают убитые им жертвы. В спектакле покойники, одетые в парадные одежды, выстраиваются в ряд, один за другим у левой стены. Все эти души после определенных фраз повторяют одно и то же: «Отчайся и умри!» – и, скорее всего, Ричард идет в последний бой с отчаянием проигравшего, готового за коня отдать столь преступно завоеванную власть: «Коня, коня! Венец мой за коня!..»



«Он, – писал известный немецкий просветитель Лессинг, – возбуждает страх, если под страхом понимать удивление, вызываемое непостижимыми злодействами, ужас при виде тех преступных дел, которые недоступны для нашего разума, тот ужас, который овладевает нами при виде преднамеренных зверств, совершаемых с наслаждением. Ричард III заставил меня в немалой мере пережить такой ужас» [11: 569].

В спектакле занята вся мужская часть труппы. У кого-то эпизод, у кого-то более значительна роль, как скажем у Бэкингема, которого актер Минвали Габдуллин представляет как человека рассудительного, осознанно помогающего Ричарду совершать преступления, и только в последний момент понявшего свою ошибку. Игра актеров как игра настоящего ансамбля, от которого зритель получает эстетическое удовольствие. В спектакле есть еще одно неожиданное режиссерское решение: в течение всего представления на сцене присутствуют два современных молодых человека (Ришат Ахмадуллин, Эльвир Салимов), они все время в непрерывном движении, постоянно фотографируют, фиксируя события давно прошедших лет для истории. В финале белое полотно, которое видели зрители в начале спектакля, накрывает весь зрительный зал; этот своеобразный занавес, возвещающий об окончании спектакля, должен произвести, по замыслу режиссера, неизгладимое впечатление на публику.

Просмотрены три спектакля, повествующие о трагических событиях давно прошедших столетий, судьбах людей, давно покинувших подлунный мир. Но почему же их жизни и страдания Гамлета, Офелии, Ромео и Джульетты, коварство Ричарда волнуют нас, жителей Земли XXI века? Наверное, потому, что Шекспир смог увидеть общее, неизменное, повторяющееся веками в характере, неизменной сущности человека во все времена и эпохи, во всех частях планеты, у всех народов. Это общее в произведениях великого драматурга стараются сегодня постичь театры во всем мире, находят в них актуальную узнаваемость, конкретику сегодняшнего дня. Три татарских театра обратились именно к вышеназванным трагедиям, потому что увидели в них и проблемы нескончаемых кровавых конфликтов, и тревожные ситуации, происходящие в семьях, и осознанные, жестокие преступления ради достижения своей цели – власти. Что, кстати, говорит о гражданской

позиции театров, понимании ими задач, стоящих перед людьми в начале XXI века. Успех постановок свидетельствует и об осознании зрителем важности этих проблем. Плюс ко всему, соединение профессионального режиссерского решения, актерского мастерства во всех трех спектаклях, замечательная организация всего театрального процесса привели к рождению сложных, неординарных ансамблевых спектаклей, обращенных к мыслям человека и его душевным переживаниям.

#### Литература

1. *Салимжанов Х.* Записки актера. Казань: Таткнигоиздат, 1966. 177 с.
2. *Шамильский Ш.* Воспоминания. Казань: Таткнигоиздат, 1965. 67 с.
3. *Рахманкулов Ш.* Мохтар Мутин. Казань: Тат. кн. изд-во, 1978. 61 с.
4. *Морозов М.М.* Избранные статьи и переводы. М.: Госиздат художественной литературы, 1958. 593 с.
5. *Шекспир В.* Сонеты. М.: Радуга, 1984. 396 с.
6. *Пастернак Б.* Доктор Живаго. Куйбышев: Куйбышевское книжное издательство, 1989. 525 с.
7. *Стрельникова О.* «Гамлет». Мысль семейная... // Республика Татарстан. 2013. 24 мая. URL: <http://www.rt-online.ru/articles/rubric-78/10076669/> (дата обращения: 21.03.2015).
8. *Салахутдинова А.* Проорать Шекспира проще всего... // Protatarstan.ru: общественно-политический электронный журнал. URL: [http://protatarstan.ru/good/Proorat\\_Sh/](http://protatarstan.ru/good/Proorat_Sh/) (дата обращения: 21.03.2015).
9. *Шекспир У.* Полное собрание сочинений в восьми томах. Том 6. «Гамлет». М.: Государственное издательство «Искусство», 1960. 686 с.
10. *Шекспир У.* Указ. собр. соч. Том 1. «Ричард III». 614 с.
11. *Лессинг Г.Э.* Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1953 г. 637 с.

#### Список иллюстраций

6. Сцена из спектакля У.Шекспира «Гамлет. Сцены» в постановке Татарского государственного театра драмы и комедии им. Карима Тинчурина.
7. Сцена из спектакля У.Шекспира «Гамлет. Сцены» в постановке Татарского государственного театра драмы и комедии им. Карима Тинчурина.
8. Сцена из спектакля У.Шекспира «Ричард III» в постановке Татарского государственного академического театра им. Галиаскара Камала. Автор фотографий Рамис Назмиев.
9. Сцена из спектакля У.Шекспира «Ричард III» в постановке Татарского государственного академического театра им. Галиаскара Камала. Автор фотографий Рамис Назмиев.

## ТАТАР ТЕАТРЫ СӘХНӘСЕНДӘ УИЛЬЯМ ШЕКСПИР ПЬЕСАЛАРЫ ЗАМАНЧА УКЫЛЫШТА

**Ильтани Исхак кызы Илялова,**

Казан дәүләт мәдәният һәм сәнгать университеты,  
Россия, 420096, Казан ш., Оренбург тракты, 3нче йорт,  
kancelkazguki@mail.ru.

XX гасыр башында татар театры сәхнәләрендә Уильям Шекспирның «Гамлет», «Отелло» трагедияләре куелды. Гасыр дәвамында милли театр сәхнәсендә татар тамашачысы яңача куелышта «Король Лир», ике тапкыр «Ромео һәм Джульетта», «Антония һәм Клеопатра» эсәрләрен карады. Бу спектакльләргә куюда Шекспирның трагедияләрен заманча гәүдәләндергән ин яхшы режиссерлар һәм актерлар катнашты. XXI гасыр башында, 2011, 2012, 2014 нче елларда, өч татар театры – Әлмәт татар дәүләт драма театры, Кәрим Тинчурин исемендәге Татар дәүләт драма һәм комедия театры, Галиәсгар Камал исемендәге Татар дәүләт академия театры тарафыннан «Ромео һәм Джульетта», «Гамлет», «Ричард III» спектакльләре сәхнәләштерелде<sup>1</sup>. Шекспир эсәрләренең татар сәхнәсендә куелыш әһәмияте бүгенгә көннең кискен актуаль проблемаларын һәм актерларның югары һөнәри дәрәжәдә башкару осталыгын чагылдырган режиссер хезмәте белән билгеләнә.

**Төп төшенчәләр:** трагедия, масса күренешләре, бизәлеш, каршылык, режиссура, актер уены.

### Иллюстрацияләр исемлеге

6. У.Шекспирның Кәрим Тинчурин исемендәге Татар дәүләт драма һәм комедия театрында куелган «Гамлет. Күренешләр» спектакленнән күренеш.
7. У.Шекспирның Кәрим Тинчурин исемендәге Татар дәүләт драма һәм комедия театрында куелган «Гамлет. Күренешләр» спектакленнән күренеш.
8. У.Шекспирның Галиәсгар Камал исемендәге Татар дәүләт академия театрында куелган «Ричард III» спектакленнән күренеш. Фотографияләргә авторы Рәмис Нәжмиев.
9. У.Шекспирның Галиәсгар Камал исемендәге Татар дәүләт академия театрында куелган «Ричард III» спектакленнән күренеш. Фотографияләргә авторы Рәмис Нәжмиев.

---

<sup>1</sup> Мәкаләгә иллюстрацияне төсле кушымтадан кара – *И.И.*