

Culture, Personality and Education

Мәдәният, шәхес һәм мәгариф

Культура, личность и образование



## SOUNDS OF MODERN WORLD CLASSICS ON THE TATAR STAGE

**Itani Iskhakovna Ilyalova,**

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

World drama – Schiller, Moliere, Gogol and Ostrovsky – has been put on the stage of the Tatar theatre since the very first years of its existence. Later on, Shakespeare, Goldoni, Gozzi, Lope de Vega, Beaumarchais, A.Tolstoy and Chekhov appeared in the repertoire.

In this season as well, the Tatar theatres have given the impression of a huge conspiracy by appealing unanimously to world classics. The theatre of Naberezhnye Chelny has staged the play “Uncle Vanya” by Anton Chekhov, the Menzelinsk Theatre has presented “Uncle's Dream” by Dostoevsky, the Almetyevsk Theatre has enacted “The Good Person of Szechwan” by B.Brecht, the Kamal Academic Theatre has staged “Don Juan” by Moliere and the K.Tinchurin Theatre has put “Karol” by S.Mrozhek on its stage<sup>1</sup>.

The importance of productions of world classics – both Russian and foreign – on the Tatar stage is in the eccentricity of performances, the directorial interpretations corresponding to acute problems of modern life, highly professional acting and imaginative scenography.

**Key words:** Tatar theatre, world drama, metaphor, genre peculiarities, direction, interpretation, acting, scenography.

World drama has always been in the repertoire of Tatar theatres. Directors and actors find answers to the burning questions of the day concerning the individual person, his nature and society as a whole. World classics were also an excellent school of acting and direction. It is no accident that the golden funds of Tatar theatre, especially of the Kamal theatre, comprise the names of productions by Shakespeare – “Hamlet”, “Othello”, “Romeo and Juliet”; by Schiller – “The Robbers”, “Intrigue and Love”; by Ostrovsky – “The Storm”, “It’s a Family Affair-We’ll Settle It Ourselves”, “Easy

money”, “Girl Without Dowry”; by Goldoni – “Servant of Two Masters”, “The Mistress of the Inn”; and by Lope de Vega – “The Dog in the Manger”. The names of the major actors and performers of classical roles include Mukhtar Mutin, Khalil Abzhalilov, Fatima Ilskaya, Shakir Shamilsky, Fuad Khalitov, Gabdoulla Shamukov and Shakhshanam Asfandiyarova.

Recently, world classics have been surprising us with their relevance, providing good practice for theatre figures in mastering their skills. The

<sup>1</sup> See color insert to the article – *II*.

classics enable today's theatres to find the problems which interest both the cast and the audience. Today's performances are interpreted and enacted in different ways: as philosophical and absurdist works in the school of psychological realism, according to the Brechtian theory of epic theatre.

The first premiere of this series was the play "Uncle Vanya" by Anton Chekhov, staged by the theatre of Naberezhnye Chelny (director – Faiyl Ibrakhimov, artist – Bulat Ibragimov, and composer – Yuri Chaplin). This is not the first appeal of the Tatar stage to the plays of the great author; "The Cherry Orchard" was staged at the dawn of the Soviet theatre in 1918, later there were his vaudevilles "The Bear", "The Proposal" and "The Jubilee", and in 2006 the Kamal theatre staged "Three Sisters".

At a press conference the director of "Uncle Vanya" explained the reason for the appeal of the famous Chekhov's drama. "Chekhov is put on stage all over the world, and all of the theatres test their strengths by enacting his plays. Naturally, this in a greater degree refers to Russian rather than Tatar theatres; however, the works of the great Russian playwright occasionally appeal to Tatar theatres as well. Nevertheless, the repertoire of the Tatar theatres did not have a place for "Uncle Vanya". It is quite strange because, in my personal opinion, this is the most "Tatar" of Chekhov's plays, which more than any other falls in with our mentality. Chekhov himself wrote that it has scenes of village life, and is more close and clear to the Tatar audience. As for my opinion, in wondering what will come after us in 100 years, Astrov is of particular interest. After a century, or even 120 years, we see that there are no fundamental differences; human nature has not changed during that time. In whatever situation he finds himself, he must remain human. We have to say that Chekhov lived in a happier time of strong harmony than we do today when we are facing much more complex situations. And I was wondering if Chekhov reflected through Astrov whether or not we would look weak and flawed in the future [1]. The performance itself answers this question with just a singular piece of decoration.

...The curtain is opening. We can see an ordinary rustic room, the walls of which are covered with wooden planks. But at the top, below the ceiling, a crooked and empty picture frame is hanging. Isn't it the symbol of the empty, colourless lives of the inhabitants of the Voynitsky house? According to the interpretation of the play, it most likely is.

Chekhov in his play acquaints us with the heroes who live in the time of an acute, dramatic awareness of the dullness of their existence, with the realization that they do jobs they are not supposed to do, which is why they cannot realize their plans. The performance, put on by F. Ibragimov, is about good, smart, talented and decent people who are close to each other but not able to turn their dreams into reality: this is the drama of everyday life. Astrov wanted to transform the world by planting a dense forest, a birch tree that would be green, but he did not succeed. Voynitsky, or Uncle Vanya, might have become a bright personality, a Dostoevsky or a Schopenhauer, but he could not. Uncle Vanya's niece Sonya is a kind and generous girl, who loves fervently, but suffers from Astrov's irresponsibility towards her feelings. Elena is a young and beautiful woman who married a successful scientist, as she thought, and becomes the wife of an old, ill, boring and grumpy retired professor, whom nobody needs. Only Telegin, nicknamed "The Wafer", lives in peace and harmony, because "the weather is lovely, the birds are singing... what else do we need?" Mariya Vasilevna, the old mother of Voynitsky, is absorbed in the problems of emancipation, and the old nurse Marina can also be said to be living in harmony.

At first it seems that Chekhov's characters played by the Chelny Theater actors are simple, ordinary people, engaged in the everyday and the mundane. However, a little later you realize that their inner weaknesses and exhaustion are caused by a grey and worthless life, which has turned the once talented people into typical inhabitants.

"In the whole county there are only two decent, intelligent people: me and you. But in some ten years this philistine and despicable life has picked us up and we've become the same vulgarians as everyone else", Astrov says bitterly to Uncle Vanya [2: 525]. Astrov, played by Ilfat Askarov, looks calm, but in fact he is an extremely exhausted provincial doctor in a remote village. He has to treat people in huts where they have to lie side by side in dirt, stench and smoke, with calves and piglets. How is it possible not to get old and not to start drinking alcohol, when suffering from such spiritual scarcity? This Astrov has no spark in him which could give him some hope for a change in his life. Hence, Askarov's Astrov is cynically indifferent, except that he feels comfortable at the Voynitskys'. Only once does his soul arouse and his eyes light up, as if he has seen a firebird which somehow flows into that remote place. It is Elena, Serebryakov's wife. But this is just a short-lived

affair, so his eyes dim and “everything falls back into place”.

Voynitsky (Foat Zaripov) also resuscitates when meeting Elena. But if Astrov sees her as a desired, but short-term episode, then Uncle Vanya’s love for Elena, as well as for Hugo’s romantic characters, is the highest sense of life, which brings him back to life and back to his youth. According to Chekhov, happy Voynitsky enters the room with a bouquet of roses and suddenly stops, like a horse at full gallop. He sees Elena and Astrov kissing. The climax of all the action begins from this moment of sharp dramatic conflict. The next event is Serebryakov’s suggestion of selling the Voynitskys’ house. Both incidents, one after the other, shock and stun Uncle Vanya to such an extent that he shoots Serebryakov in the next spontaneously occurring moment of rapid indignation.

On first nights, the performance, starting with the moment of bringing in the bouquet, slightly reduces the temperature of events. Voynitsky quietly brought in a basket of roses, putting it on the floor, leaving, returning after some time, and then he saw the kiss. But the shock did not occur. It was only in the next episode, when Serebryakov suggested selling the house, that there was a violent, powerful explosion of despair from Voynitsky-Zaripov. The actor, in this emotional fiery rage, masterfully conveyed so much pain and hopelessness, and the meaninglessness of life (he is a nobleman who is forced to sell peas, cheese and vegetable oil in the market like a peasant) which cannot be expressed in words, so one could become very sorry for this clever, decent man whose life is sacrificed to an idol.

In the first performances it was essential to put a precise emphasis on the reasons for the shot. In the play it turns out that Voynitsky shoots Serebryakov not because of his ruined life (this feeling was born when he saw the kiss), but because of Serebryakov’s suggestion to sell the house. But, it is most likely that this suggestion was the result of complete loss of the sense of his life. This is where the peak of despair starts, expressed in a shot and a suicide attempt. Classical literature is classical as it makes the director and actors think about the play and their roles, so they are accurate and deep. So, in this case, continuous work and thoughts on the production led to a more correct emphasis later. Now the temperature and the dynamics of presenting are corresponding to the author’s intention, and the reason for the shot has become more accurate and clear.

F.Zaripov began to trace more convincingly the logic of the character’s behaviour from usual

calm indifference to happy love, the hope for a meaningful existence and an explosion of despair, understanding the impossibility to change anything. He could not kill Serebryakov and could not kill himself, but inside him was the required amount of what, in fact, was death.

The explosion of despair of Professor Serebryakov (Ravil Gilyazov) and Elena (Zubarzhat Khalikova) is not only the emptiness of a philistine life: the professor, as performed by the actor, is a controversial man. On the one hand, he tries to seem to be an important, confident, and fairly selfish person, who does not think about the fate of others, as evidenced by his suggestion to sell the house. On the other hand, he is pathetic: the scientist is unknown, obese, tedious and old; nobody needs such an insensitive person.

As soon as Elena plays a significant role in the lives of these two intelligent men, Astrov and Voynitsky, the actress has to convincingly show the irresistibility of her character. It seems to us that the interpretation and performance of this image need corrections. Elena is a clever, intelligent woman, who came from Moscow to a remote village. She is bored; she has nothing to do here. However, the theatrical variant of Elena is quite wicked and lackadaisical. This Elena lacks charm, sincerity and that female appeal that attracts men.

The well-known actresses who played bit parts are credible and convincing: the nurse Marina (Gulnara Fayzerakhmanova) who does her job without any fuss, and Maria Vasilievna (Enzhe Shigapova), Voynitsky’s mother, who unconsciously believes in Serebryakov’s particularly rare talent. The actress creates a wonderful image of an elderly woman – a kind of fragment of the noble old culture – who manages to save a noble image and the manner of speaking with a French accent.

We should also note the work of Razil Fakhertdin. He accurately conveys the psychological state of Telegin who is a sponger and freeloader. This explains his humiliation, with his expressive eyes “telling” about his addiction. The scene where Sonia offers him a cup of tea speaks volumes. Suddenly he proudly draws himself up and raises his shoulders, feeling like a respected man being served tea. And there are so many inner thoughts for this brief change in Telegin’s nature, so one cannot stop marvelling.

Sonya’s (Chulpan Sadykova) kindness and generosity reveal very clearly the contrast with Elena. At the same time as the actress convincingly conveys her anguish, she suffers from unrequited love and from the fact that she is ugly. Neverthe-

less, it is the suffering Sonia who soothes Uncle Vanya sitting at the table with a lost expression on his face in the final scene. She tells him about the need to live in spite of everything. "We have to live", she repeats, and after her, the three sisters in the famous Chekhov play will say the same words a little later. It is no accident that the performance, staged by the theatre of Naberezhnye Chelny, is called "Live, live in spite of everything", thus, urging people to be patient and hope for the best.

Psychologically speaking, the performance touches upon the eternal question of understanding that we are useful and needed in this life, to prevent it becoming meaningless, as in Chekhov's characters.

The same important question of the meaning of life is discussed in the performance at the Tatar Menzelinsk Theatre of "Uncle's Dream", written by Dostoevsky. However, it is made in a different genre, a different plane. "Uncle's Dream" was an early Dostoevsky novel written when he was still in exile in Siberia, published in 1859. Later, the author considered it weak and closer to vaudeville by its genre... "Involuntarily I wrote a thing about pigeon gentleness and remarkable innocence", the writer noted [3: 181]. However, if we use a different definition for it, it could rather be called a tragicomedy. The physical condition of the decrepit old Prince K., whose attempts to seem a strong man, are on the one hand, ridiculous and absurd, so that even the image becomes grotesque, and on the other hand, they are tragic and cause compassion. M.Saltykov-Shchedrin wrote, "Dostoevsky created the faces, which are full of life and truth, but at the same time they are some mysterious puppets, rushing as if in a dream" [4: 24]. This statement can be confidently attributed to the work of Dostoevsky and his main character, which the author considered the only serious figure of the novel.

"Uncle's Dream", as well as many of the famous writer's novels, is quite easy to stage. The dramatization, created by M.Knebel, was put on at the Menzelinsk Tatar theatre by the director Renat Ayupov (artist – Valery Yashkulov, choreographer – Gulfaniya Shaimardanova).

The performance at the Menzelinsk Theatre begins with a prologue, which the Dostoevsky version does not have. The open stage area depicts the living room of a reddish colour. On the floor, there are big brown suitcases lying separately and one over the other, which is a kind of clue for the audience about the planned trip. At the edge of the ramp, painted in white, there are three toys in a line: a horse, a carriage and a doll dressed in a

beautiful long dress. They, as a metaphor, precede the future events too.

Meanwhile, in a darkened room, an old man wearing a homely unbuttoned robe appears, looking around; he is clearly disturbed by something. He is fearfully looking for something in the room, then goes down into the auditorium, hides fearfully behind the curtain, runs through the auditorium as if escaping from someone, gets onto the service stairs a few times and tries to escape through the door of the auditorium, but it is closed. Finally, unable to find a place for his salvation, the old man runs to his room, the one that is on the stage.

With the help of this active and effective prologue the director predicts the future funny, ridiculous and dramatic adventures, which will take place in the life of Prince K. (Khafiz Khammatullin), the man running around the auditorium. Later, with the exact preservation of the author's text, the director stages the performance, combining its basic idea with the features of the genre – vaudevillism and drama. The main idea of the performance is reduced to a dramatic disclosure of the "spiritual, physical and mental deterioration, necrosis, mechanical artificial existence, when something obsolete seems as something living, and despite the laws of nature, tries to fulfill this role" [3: 186]. The vaudevillism of the performance appears in the grandfather's character – Prince K., who confuses words and terms of reality.

The director and the actor initially determine what the Prince is. After the frightened man is in his room, he is visited by a smiling guy named Mozglyakov (Ilyas Zakirov). It is he who introduces the viewer to the Prince, and then begins a kind of theatrical performance dedicated to the transformation of the old man, from "almost dead" as Mozglyakov says himself, to a normal man, at least in terms of appearance. He helps him with make-up, puts on a wig, inserts his teeth, etc. The Prince settles down smiling with pleasure.

Then the initial events begin to develop but not in the same way as in Dostoevsky's novel. According to the author, the wheel of the Prince's carriage breaks, and conversations start related to this event. The director, however, had built the main through-action – the drama of the performance – on the search for the victim, who in this case is the Prince. The director saw the relevance of Dostoevsky's works in today's betrayals and intrigues, and searches for the next weak victim, made by modern businessmen, the nouveaux riches. So, when the carriage stops, and the Prince steps out, suddenly a flock of black crows flies in from

somewhere, cawing and flapping their wings. Like vultures, they surround the old man and begin to peck him. In the play, the director turned all the so-called secular ladies – angry, vulgar lovers of gossip and family scandals of the provincial town with the “remarkable” name Mordasov, all these Anna Nikolaevnas, Natalias, Felisatas Mikhailovnas, Paraskevis Ilinichnys, Katerinas Petrovnas and others – into fierce black crows. This theatrical, fantastic image serves as the metaphor for a certain part of the society of the past and the present. It is no coincidence that the flock of crows passes through the whole performance as the image of diabolical force, waiting for the next victim.

In creating a psychologically accurate and vitally recognizable organic character, Kh.Khammatullin emphasizes the important moments of the Prince’s behaviour. Despite a number of artificial parts of the body, Kh.Khammatullin’s character is fashionably dressed, and tries to behave like a young man, to look, as they say, *comme il faut*. He is good-natured and smiling, with a hearty laugh, and has childlike naive eyes. But at the same time, this seemingly gallant Prince is absent-minded; he loses all sense of reality and does not distinguish between what is real and what is a dream. Without any hesitation, he can declare an acquaintance with Byron or Beethoven (we cannot but remember Gogol’s inspector general, ranting about being acquainted with Pushkin, and about dozens of couriers at his home). The Prince speaks slowly, drawing out words, probably due to the weakness of the whole body. The loss of reality by Khammatullin’s character is exacerbated by the unending aggression of the crows, which eventually leads to his horror and death. The Tatar actor’s Prince is ridiculous, but it is the comical absurdity of his being that calls for compassion and a painful feeling of pity for the defenceless old man as people deceive and fool him, taking advantage of his senility.

Mozglyakov is one of those involved in the death of the Prince, according to the theatre. But according to Dostoevsky, he is a self-proclaimed nephew of the Prince, who is in love with Lisa. I.Zakirov turns him into one of the tools of evil in the play at the Menzelinsk Theatre. Occasionally smiling, and occasionally forgetting the friendly mask of decency (then his face has a jaundiced, unpleasant expression), all the while spinning around the Prince, he is doing everything to finish off the old man. There is one peculiar feature in his behaviour: Mozglyakov almost constantly brings the glass to the Prince, sometimes almost pouring

alcohol into the old man’s mouth himself. This is done in order to keep the old man in a barely conscious state. Mozglyakov appears to be an unkind conductor guiding the crows and the Prince.

Naturally, a significant role in fooling the Prince is also played by Moskaleva (Gulshagida Salyakhova), the first lady of the town of Mordasov. The actress makes the role colourful. This portly, slightly narcissistic, smug woman pretends to be glad to greet the Prince. She looks after him, becomes outraged by his hypocritical female friends, convinces her daughter Lisa to marry him, gets angry with her and then thanks her quite humbly. The actress makes the same true-to-life image, as in the Dostoevsky novel.

The performance at the Menzelinsk theatre includes moments of music, singing and dance that give dynamics and a special aura to the stage work.

Dostoevsky, who is one of the most complicated Russian writers, had not been previously staged at the Tatar theatre. Therefore, we must pay tribute to the leadership of the theatre represented by its director Robert Shaimardanov and its guest director Renat Aiupov, who took up the work and found the unknown original, modern solution. In general, the play is about the tragic fate of a man, whose brutal environment, in craving another victim, brings him to death. The Menzelinsk theatre thus cleared the way for the works of another writer, a classic of world literature, on the national stage. Moreover, there is one important point which causes a feeling of respect for the Menzelinsk theatre. It is small in size and located in a small town. Its repertoire has always included deep, serious drama, and the fact that this drama was put on and played professionally does it honour. In this regard, I remember the theatre whose fame had spread all over the Soviet Union. It was a small theatre located in Lithuania, in a small town called Panevezhes, headed by People’s Artist of the USSR Juozas Miltinis, a person who loved his work. After his death well-known Donatas Banionis became its director. Thus, the mastery of theatre actors does not depend on a town’s size.

The role of goodness in people’s lives and its importance is highlighted in the parable-play of the Almetyevsk Tatar Theatre “The Good Person of Szechwan”, written by German playwright Bertolt Brecht, but performed in an absolutely different theatrical form. It is no accident that gods arrive in Szechwan in search of a good man.

The famous playwright began to work on his parable-play in 1930. He completed the play in April 1941 whilst an exile in Finland. The work,

originally conceived as a domestic drama, in the end turned into a fantastic fairy-tale parable, told by a water carrier called Wang.

The first staging of the parable was held in Zurich in February 1943. It was followed by performances in many cities in Europe and the United States. According to a unanimous assessment of the public, the work of the famous Italian director Giorgio Strehler in the Milan "Pikkalo Teatro" was brilliant. There the role of Wang was played by the brilliant actor Moretti, whom the Soviet audience remembered for his remarkable role of Truffaldino in the play at the same theatre "Servant of Two Masters" by C. Goldoni.

The Soviet Union became interested in Brecht in the mid-1950s, after the sensational Moscow tour of the German theatre "Berliner Ensemble", established by Brecht in 1947, after his return from exile.

However, Soviet theatres could not put on the plays written by the playwright according to his stage theory, as in the "Berliner Ensemble". The difference between these two artistic cultures was great. The difference was also between the school of art and the theory of epic theatre that offers to put the audience in the position of observer, referring to the mind rather than feelings, the latter being more habitual to our public. There was a natural question: could Stanislavsky and Brecht coexist? Soviet theatres began the search for their own solutions for the plays of the German author. The first man to dare was the Estonian Woldemar Panza, one of the best students of the director, teacher, and People's Artist of the USSR A.D. Popov. In 1958, he staged Brecht's comedy "Mr. Puntila and his Man Matti" in the Kingisepp Tallinn Academic Theatre. In 1962 it was followed by "Mother Courage" with Yu. Glizer in Moscow, etc. Brecht gradually began to enter the repertoire of Soviet theatres. These productions made it possible to connect purely sociological, journalistic techniques of Brechtian drama with a psychological solution. This unity proved an extremely interesting phenomenon on the Soviet stage. The expressive connection of Brecht's principles with the Russian theatrical school most vividly affected Yuri Lyubimov's "The Good Person of Szechwan", which he put on with his students, the future actors of the future Taganka Theatre.

From the 1970s Brecht began to appear on the stages of Tatarstan: "The Rifles of Teresa Karrar" and "The Good Person of Szechwan" first appeared on student stages. Later, in 2000, the chief director of the K. Tinchurin Theatre Rashid

Zagidullin took a risk and staged "Mother Courage". He created a wonderfully bright, intelligent and purely conceptual political performance, and at the same time a theatrical one, with different and unexpected metaphors and artistic means.

As time passes, the search for means of expression leads some directors to reassess stage principles. And in such a situation there is a desire to create a performance according to purely Brechtian theory. Such a director is Iskander Sakaev, who put on two plays by Brecht "A Respectable Wedding" in 2013 and the parable "The Good Person of Szechwan" in 2015 (the scenery was made by Valery Yashkulov, the costumes by Dina Tarasenko from St. Petersburg, and the translation into the Tatar language by Farida Ismagilova) at the Almetyevsk Tatar Theatre.

Just as in previous productions created by the director at the Almetyevsk Theatre, such as "Ashik Carib", "A Respectable Wedding" and "Romeo and Juliet", in 2015, the spectators were placed on the stage, at an arm's length from the actors, so they could listen carefully to the stories about the events experienced by the residents of Szechwan, in the city where the man, Shen Te who was eager to do good, was forced to buy this right by doing evil, which was committed by his so-called brother Shui Ta. The director found a kind of dialectics of good and evil, which excluded the actions of the good Shen Te and evil Shui Ta. But it turns out that Shen Te and Shui Ta are not just two people, but "the good and evil". So, through an unusual story Sakayev reveals an unnatural, paradoxical action, which leads to good through evil. This is also expressed by the expression "you can't do good without using your fists", and the proverbs used in the program of the performance: "the road to hell is paved with good intentions", whose Tatar version sounds even more specific: "*it igelek, köt ya-vyzlyk*" ('do good – wait for evil').

While sitting on the stage the audience pays attention to the absolutely empty open stage right up to the back brick wall, gridirons and service stairs, and there is a feeling of a cold, unkind, uncomfortable world. This feeling is intensified by a unique curtain of grey wrapping paper, hanging behind: it lifts up, then falls down, as if it is some unpleasant: a living creature. If, on the one hand, the paper is a symbol of China, on the other hand, it is an unsightly grey world of humans, where there is no room for bright colours. By analogy, I was reminded of the famous curtain in the play "Hamlet" at the Taganka Theatre, which was a kind of a character of the play, moving on the stage (de-

signed by David Borovsky). Thus, at the Al-metyevsk theatre, the grey paper is some artistic, metaphoric image. Then the paper will appear in the hands of people dressed in grey rags (grey again!). At first, the crowd, emerging from opposing wings, is reading something, then begins to tear the paper, almost fighting, gradually turning into plastically organized chaos of bodies.

An anecdotal and paradoxical incident in Szechwan is narrated by a kind of philosopher, a water carrier named Wang (Dinar Khusnutdinov). He acts as an interpreter of the events, or the action. Khusnutdinov's water carrier is a gentle man, who quietly speaks about his hard work, without the anguish and despair due to his poverty: "I sell water in the capital city of Szechwan. It's hard work! If water is scarce, we have to go far to get it. And if it is plentiful, earnings are small. In general, there is great poverty in our province!" (6.131). Sometimes, giving up, he shouts:

It is pouring with rain,  
 You drink water not paying money.  
 And the clouds are bigger than the udder  
 Not paying a penny, you are sucking it.  
 Well, I'm crying, as before:  
 Water, buy water!  
 And no one is buying...  
 (Buy water, rats!) [5: 164].

But he is used to it. It means that destiny has such plans for him. Why should he bother? When you listen to the reflections of this poor man, you remember poor people from India who are the representatives of the untouchables. They are born, live and die in the streets, and people think that they are sullen, angry with fate because of their rejection. But it is not so, they are smiling, friendly and calm and do not complain about life. So, it was destined. It is the same with Wang. The scenes are changing: Wang is dragging a wicket, which is spinning wildly around the stage, a symbol of energy flow and the expressively revolving world, which Wang flattens. It is he who first meets the three Gods who come down from heaven (played by Rafik Takhirov, Fazil Nasybullin and Ilshat Agiev).

The director quite interestingly represented the episode with the appearance of the Gods to the audience: in a fog, the metaphor for the past thousands of years, using the high service stairs located on the brick wall of the stage, some creatures in long greyish robes are coming down from "heaven", with some constructions on their heads, resembling bird cages (maybe it is one more symbol – birds fly in the sky and the Gods descend

from heaven). They are looking for a good man in the world, but cannot find one. They resent the position of people. "We will meet those who are able to live a dignified human life. The scream has not stopped for the past two thousand years, it cannot continue anymore!" [5: 134] The Gods, particularly the first one, say the right words with some pathos, but the actor R.Tagirov playing the first God, pronounces these words with internal irony. It is no accident that he almost always smiles. These Gods are hypocrites; they seek a good man, and proclaim the necessity of obeying divine commandments, yet turn a blind eye to the unjust conditions of life and are prevented from being kind. This explains why the director and the actors make the images of the gods ironic because they do not believe in their claims, as they cannot do anything or change anything in this world.

On the stage we can see the angry, expressive, cartoonish world of screaming people madly fighting for their place under the sun, in this situation for a cup of rice and a place to sleep. Among this totally negative screaming crowd, different faces begin to appear like in a photographer's studio. Among them is a big-headed, self-important, fat, caricature of a Policeman, intoxicated by his unquestionable authority and power, (Airat Miftakhov), and the catty, wicked Shin (Gulnara Kashipova), the fussy, soft Woman (Elmira Yagudina), the funny, sentimental and, at the same time, busy Shu Fu (Ramil Minkhanov), the pilot Yang Sun (Ilсур Khaeritdinov), who dreams of the sky and treats Shen Te ambiguously, his mother, Mrs. Yang, who is fairly strict and protects her son (Raushaniya Fayzullina), and the pretentious Landlady (Madina Gainullina)... However, these people who are different in nature are similar in their ruthless fate. M.Khabutdinova wrote in her review, "Man seems quite insignificant, helpless, unprotected in this environment. The whole performance is seen as a silent scream of people in their trouble" [6: 32]. It reminds people of "The Scream", the frightening Munch painting Furthermore, the author notes that in I.Sakaev's play, as in the Munch picture, the negative emotion dominates in the world, acquiring universal scope.

However, even in this cold, inhospitable world, it turns out there is a place for kindness. The only bright spot is Shen Te (Naila Nazipova). The actress, along with the other actors, does not perform she is expected to – by showing her feelings, which requires the creation of character, influencing the audience psychologically and emotionally. She acts according to the aesthetic principle of

Brecht. Hence, there is a certain aloofness, coldness and rationality in the heroine. Nazipova's acting is absolutely free. The transformation of gentle Shen Te into ruthless Shui Ta, the germination of evil and cruelty in man looks very organic. At the same time there are changes in the plastics, the tone of voice and the manner of speaking. The existence of two hypostases in one person – female and male, in the creation of two characters different in gender – is played by the actress with an incredible force of passion and the full dedication of her acting energy. She, as they say, let her heart go.

It is she, being simple, sincere and kind, who is a righteous person to save the world. She is the good person that the Gods have found, proclaiming the glory of the good person of Szechwan. They flew away. People are left alone...

The most surprising fact is that Shen Te, played in a rational and dryish manner, touches the heart of the audience, forcing them to empathize, which would seem to contradict Brecht's theory of epic theatre. However, the example of the actor's work in the play "The Good Person of Szechwan" with a certain estrangement, in another manner of speaking, is evidence of the fact that two different theatre schools can co-exist.

The performance is interesting due to the range of expressive theatrical means; it is very complicated and difficult, requiring a lot of energy and effort by the director and actors. However, the whole production cast succeeded in solving this difficult task.

A quite unexpected play was chosen and put on stage by Rashid Zagidullin, the director of the K.Tinchurin Theatre. He appealed to an absurdist work of classic Polish literature "Karol" by Slawomir Mrozek (its Tatar name is "A mad Old Man"). The aesthetics of absurdist theatre, in principle, are alien to the Tatar mass audience. The play "Waiting for Godot" by one of the founders of absurdist drama Samuel Beckett has only been put on once by an aspiring director when it was played by the young actors of the Kamal Theatre in an experimental version. After that, the Tatar theatre did not apply themselves to such works. However, the well-known professional team staged the above-named play.

R.Zagidullin said that the play interested him with its unexplored style, form, and content. Also, it became interesting for him in spite of the terrible plot about the desire for death and murder; the play seemed to say the opposite, about the desire for a peaceful sky, goodness and love. Brecht's anti-war

dramas, in particular "Mother Courage and Her Children", whose characters are at war, make the audience understand the serious need for a peaceful sky more deeply through the whole course of events: the deaths of all Courage's children and her suffering. It seems that Zagidullin, who put on the brilliant anti-war play "Mother Courage" a few years ago, continued the same theme in his new work but in a different manner.

Classic Polish playwright Slawomir Mrozek is unknown to the Tatar theatre. In total, he wrote about 40 action-packed dramas and comedies, which were staged in Poland, in Western countries and partly in the Soviet Union.

In 1961 Mrozek released the absurdist comedy "Karol", which was put on stage by the K.Tinchurin Theatre (R.Zagidullin was not only the director, but also the author of the stage design and music selection).

... The audience is presented with an open stage area, representing the oculist's office. The lights go out; the screen is displayed on a kind of inscribed black conveyor belt which creeps down explaining about Mrozek's absurdist comedy. The voiceover sounds synchronously, repeating the inscription.

The character of the Oculist (Zulfat Zakirov) also starts to speak Polish. "Hey, hey", a voice says from above: "We are in the Tatar theatre". The funny and light music starts – Sicilian tarantella. This music is a background for the love games, the dance of the Oculist and the Girl (K.Galeeva). The original does not have the character of the "Girl". It was introduced by the director, most likely, for a more in-depth reflection about life and death, which reminds us of the theme of "Death and the Maiden". It all begins with the anthem of life: music starts playing, there are beautiful summer greens, flowering fields, trees, vineyards on the screen, and the sun is shining – beautiful nature, giving joy, the love of people and symbolizing life. Flowering meadows suddenly turn into cold, snowy, eerie silence, as after a nuclear disaster. It produces an impression of something hostile, becoming a metaphor for the dead, hostile world. There are two little strange figures far away on this snowy field. Getting closer and larger, they take on human forms and suddenly find themselves in the Oculist's office.

These figures are the Grandfather (Almaz Fatkhullin) and his Grandson; it was the debut role of the very young actor Salavat Khabibulin, graduate of the Kazan Theatre School in 2015, and student of the famous actor Ildar Khairullin. They



take off the rags wrapped around them, the Grandson leaves the jacket on, whilst the grandfather wears a grey tattered overcoat, huge felt boots, a white scarf on his head, and, most importantly, he has a gun in his hand, which he never leaves for a moment. This gun becomes a kind of character in the performance.

The first reason that they come to see the doctor is that the Grandfather needs a prescription for glasses, but the main reason is that they have come to kill Karol, whom they have never seen. When the oculist asks "why?" they cannot give an answer; they do not know why it is necessary to kill Karol, this is just how it should be. By analogy, we remember the same absurdist play "Waiting for Godot" by Samuel Beckett, a famous representative of antitheatres. In this play two men are waiting for Godot, not knowing who he is or whether he will come or not; the reason they are waiting for him is just because it is necessary. Those two also say that this is how it should be.

This weird exposition leads to a series of unexpected events in which three people are involved. The oculist by Z.Zakirov is a vivacious, tall and slim young man who meets unusual patients in a friendly manner, but with some surprise. Then the usual procedure of the medical assessment begins. The short and stout Grandfather, all the while sitting on the chair and holding the gun in his hands, gives the impression of a mad person. He babbles something unintelligible with a squeaky voice and when the doctor asks him which letters are highlighted on the screen, he answers "O", just changing his tone. His grandson, unlike Grandfather, is a tall, big, young man with a whistle around his neck. He whistles to stop the babbling of the old man.

All these actions, such as the questions repeated by the doctor, his growing irritation, accompanied by rapid movements around the room, tearing off the clothes under which there are huge letters for the word "Karol", Grandfather's repetition of the letter "O", and the endless whistling of Grandson begin to resemble some kind of absurdity. It continues until suddenly everything changes. Grandson takes the glasses from the Oculist and puts them in front of Grandfather's eyes. It seems like a usual physical action, but it causes a state of shock. Grandfather starts to see clearly, and the actor's character changes dramatically. He stands up vigorously, takes off the huge felt boots and tattered overcoat. He goes out to the middle of the proscenium standing in boots, breeches, and a shirt, with a gun across his body. We can see an ar-

rogant, smug fascist, standing with his legs wide apart. His behaviour has changed, and his voice has become stronger. The whole atmosphere of the play changes, as well as the behaviour of all of the characters. Bravura music sounds, which is reminiscent of the Nazi marches of Nazi Germany. Grandfather is not a fool, but a self-confident man, ready to kill all the numerous "Karols". There is a clear metaphor of permissiveness, the ability to destroy all who oppose their order. A little later, there is another terrible analogy reminiscent of today's terrorists killing innocent people, when Grandson throws a rag onto the Oculist's head and throws him on the floor. And you realize that this Grandfather's foolish game is just a game, or mimicry, done to lower the vigilance of the Oculist. After all, they have come to kill him, believing that he is Karol.

There are changes in the dynamics of the play, its tempo and rhythm, and the action becomes rapid. Grandfather and Grandson start bullying the Oculist, just like hunting a rabbit, getting enormous pleasure from this, a kind of lust from their power over a defenseless man. The oculist is gripped with terror. The actor accurately conveys the psychology of a person scared to death: with messed-up hair and frightened eyes, he is running in circles, escaping from Grandfather with the gun and his brutalized Grandson smelling the blood. Externally, big Grandson derisively throws the exhausted doctor all over the place like a rag doll. The doctor tries to hide under the table, chair and bed, and covers himself with the old man's coat, as if all this can help avoid death. Involuntarily, we have a thought: what an absurd world it is, if a person always wants to kill another? And again we recall today's Islamic terrorists who are ready to kill everything that displeases them. As a result, it becomes uncomfortable.

The arrival of the real Karol at the appointment saves Oculist from certain death. He is represented as a dumb rag doll in the theatre, which is a metaphor again. Satisfied with the murder, throwing on themselves those very rags, Grandfather with his Grandson go away, promising to come back. Once again, the scenery shows the cold snow-covered field and the retreating figures. The performance, being hard, without undue sentimentality, leaves no feeling of hopelessness. It does not end with this apocalyptic view of the cold field, but with that warm, joyful, green, flowering meadow with the vineyard shown at the beginning. Then the familiar tune by Armstrong is heard, turning into that

merry Sicilian tarantella that was at the beginning of the performance, seeing off the audience.

Audience reaction to the new play varies, one person may not accept it (it is clear there is no direct casual plot, there are no familiar characters, etc.), and another, lost in thought, still sitting in the theatre, may not be hurrying to the dressing room to discuss with friends what they have seen [7]. The mixed evaluation of the performance by the audience, does not show that these extraordinary works should not be put on stage. It is necessary that the audience not only have a thoughtless rest, but think about the serious problems that we always have in life.

Another performance – “Don Juan” by Moliere – is not like any of the previously mentioned works of the stage. It is put on at the Kamal Theatre by Farid Bikchantaev, who is also the author of the musical accompaniment; the stage designer of the performance is Sergey Skomorokhov.

The performance lasts for a long time, although one does not feel this, as it is so interesting, theatrical and metaphorical, and there are so many bright expressive means, so much iconic, eternal truth. Despite the fact that the work represents centuries-old scenes, it is still up-to-date. This combination of times is expressed in terms of space: the sky, floating clouds, the sea and the Earth itself, inside which man lives.

The director and stage designer reveal the history of the universe, which occurred hundreds of centuries ago, through an unusual and imaginary design. In the big space of the stage there are several high stakes, onto which the sites of action are projected: the walls of palaces, the seashore, a crypt, a forest, and rooms. By the way, they exactly match Moliere's stage directions. However, while the famous comedy writer represented domestic scenes of action, in the theatre performance they are only marked.

Very expressive dramatic lighting also helps the action. All the action takes place in some kind of mist, as if it is far away from the present day. This mist is periodically illuminated by effluence of light coming from above. Four powerful projectors permeate all the space, creating unusual theatrical action. Then the spotlights are reduced to two and, finally, only one. Some forces of light are creating eerie flashes. When the light changes, the image on the stage changes too, altering the internal emotional state of the characters. Everything is interrelated in the performance: directorial interpretation, acting, stage design, dramatic lighting, and the music that is varied – from European classics

to today's well-known jazz nostalgic tune in which the saxophone has the leading part.

The timelessness of the production is also seen in the selection of costumes. Some of the characters are dressed in the clothes of Don Juan's time; others wear suits, coats and jackets from indefinable eras. Elvira appears looking totally modern (causing excitement in the hall). She wears black leather trousers, some sort of robe, and a modern black backpack.

Through the whole play we can observe some connection between the past and the present, which is why the audience has an absolutely modern perception of the action. It is about the history of man, the people who lived long ago. But the questions that troubled them worry us today. Do we not have these Don Juans, Elviras and Sganarelles even now? Do we not have problems with meanness, courage, demagoguery, etc.? Of course we do. That is why the performance touches our souls, looking like a story of today's people.

The most important things – the sky, moving clouds, a stormy sea, and frightening flashes are not for theatrical beauty – they, along with the large stage area, represent their own peculiar universe, which is related to Don Juan.

The breadth of the world is also probably determined by Sganarelle to some extent, who is a sort of Sancho Panza, Don Quixote's servant (Iskander Khairullin). He often runs around the stage (the Earth), spreading his arms wide, getting pleasure from it. And it is no accident that the performance finishes with him running fast with an unexpected desire to stop the closing curtain with his hands at the end, as if he wants to tell us about the continuation of these situations. Sganarelle by I.Khayrullin is a quiet, simple, ordinary man, who knows how to grieve and rejoice. The actor focuses on his character's rejection of the lifestyle of his master Don Juan. That is why he sadly talks about it to Gusman. Believing in the change of the behaviour of Don Juan, he also begins to run around happily. At the same time he is cowardly, ironic and even cynical – we can see it in his wailing after the death of the master: “Oh, my salary, my salary.”

Moliere's comedy has quite a few monologues, for example, the story of Sganarelle. I.Khayrullin's character, with an exact opposition to Don Juan's behaviour, tells Gusman (Khalim Zalyalov) who his master is. Two people are in the foreground: one talks and the other listens attentively, amazed at the dishonesty of the husband of his mistress Elvira.

Since the audience does not know who this Don Juan is, they listen very carefully to the story of the servant.

In another scene, a monologue is given through external acting. For example, when Don Juan (Radik Bariev) very convincingly shows how he deceives gullible, naive women, with apparent sincerity, incredible passion, and a pretentious voice, with his eyes half-closed, and arms outstretched, demonstrating dance steps on his bent legs, as if crying out for love.

The internal acting of Elvira's (Lucia Khamitova) rather long accusation of her husband is delivered by the actress through a variety of bright voice tones: from usual insults, to sudden, loud, sketchy pathos, even commanding, threatening tones. Elvira's second monologue is completely opposite to the first one. While the first appearance of the woman was associated with her modern appearance and today's angry condemnation of the husband, her second appearance was even more fun: she comes in a bright dress, white apron, a white hood and ... with angel wings on her back, with her servant Gusman holding a halo over her head. Now she is a forgiving, light, smiling, soft woman, even condescending to wash the floor at Don Juan's place. These two monologues, two faces of the same woman are created by the actress's admirable skills.

Another monologue is connected with Don Juan's father Don Luis (Iltazar Mukhamatgaliev). Unlike the Moliere character, Don Luis appears drunk in front of his son. Standing behind the armchair, waving his hands, barely able to stand and getting into a rage, he accuses his son of sins, like an experienced demagogue. At the end of his speech, before leaving, he suddenly pulls out a female brassiere out of his coat pocket. This moment is as ridiculous as it is meaningful: his life is not an example for his son. The actor performs all these passages very organically and ironically.

At first Don Juan appears strange, his image being represented metaphorically again by the director. On the stage there is someone bent under the weight of multi-coloured dresses and rags, which are the symbol of the women fooled by Don Juan. Both the Moliere character and the actor's character of the comedy are dissolute, arrogant and cynical, which enable him to compete with the famous Tartuffe; at the same time he is intelligent and brave. But despite all this and his external activity, the actor has a certain feeling of irony; we can feel that we are familiar with his speeches and actions, even some fatigue of the character. This

internal state is conveyed in the scene with two peasant women Charlotte (Aigul Abasheva) and Matyurina (Milyausha Shaykhetdinova).

When meeting Charlotte, Don Juan is revived, then with the appearance of Matyurina he acts mechanically and indifferently, using hundred-times-repeated phrases, even leaving the girls standing almost side by side, promising to marry the first, then the other. Bariev's character has long been accustomed to these explanations, which are habitual and not worth anything. All this has already happened. And maybe he has become fed up. He is charming and can affect not only women but also men, as evidenced by his conversation with the lender Dimanche (Ramil Vaziev). The lender comes to get the debt, but Don Juan charms him to such an extent that this naive, happy man, joyful at how easily this brilliant nobleman talks to him as an equal, goes away skipping, almost exultant.

However, Don Juan is not only a ladies' man. He is not a simpleton, but he knows how to think, as evidenced by the scene after his first meeting with the Commander. There is semi-darkness and silence on the stage. Don Juan is sitting in his chair, deep in thought; after a pause there is a sudden bright light. Joyful Sganarelle runs round: his master repented and finally changed his mind; then there is an unexpected cinematic snapshot. Bariev's character quite prudently comes to the conclusion that in the future he will not talk about his adventures, but will continue doing the same, but secretly. "That is even worse!" screams the desperate Sganarelle (in this regard, one can recall the famous comedy of Richard Sheridan "The School for Scandal" about gossips and cynical libertines).

The director and actor, exposing Don Juan's life, do not reveal him and do not create the image of a scoundrel or villain. Their character is an ordinary, loving, pragmatic person, existing in all ages and living among us today. Such people always believe only in the fact that "two twice is four, two times four is eight"; they do not believe in mercy or the vengeance of the heaven, although Don Juan repeats the word "heaven" several times. Therefore, the two scenes refuting his disbelief are expressive. The first is like a warning, when suddenly out of the ground on which Don Juan and Sganarelle stand, the firmament arises and falls, symbolizing the rise and fall of human existence. The second stage is connected with the arrival of the Commander. The statue offers Don Juan its hand, and here Bariev's character is very expressive. He thinks looking at the Commander, repeatedly

reaches out his hand and takes it away, keeping quiet: what if true vengeance has come. But still he makes a decision, shakes hands with the statue and ... falls down. And then there are the masks of creepy dead people from various hell circles. The theatre does send the character to hell.

In the play there are a few episodic images played remarkably and true-to-life by the actors. This is the episode with poor Francis (Fanis Zigan-shin). The director came up with an original idea for the entrance of a lonely, forest recluse in a wheelchair (an allusion to modern times again). He is poor, living on alms, but strong in spirit. Francis refuses to accept the gold *louis d'or* in exchange for blasphemy! This is the scene with Don Carlos (Ilnur Zakirov) who is saved from bandits by Don Juan. The actor clearly conveys the happy moment of salvation from death, because his eyes burn, he smiles widely, hugging his saviour, almost dancing. But the appearance of his brother Alonso (Irek Kashapov) with lots of servants, dressed in uniform and strangely reminiscent of “gangsters” of the 1990s demanding immediate punishment for Don Juan, makes Carlos change and be serious.

Finally, the audience remembers the wonderful dialogue between Piero (Almaz Sabirzyanov) and Charlotte, which takes place on the shore of the rolling sea. Piero, being a simple and naive country boy, without hesitation rushes to rescue drowning people in the sea. It would seem that he is a strong courageous young man, but all of a sudden, like a little child, he begins to moan in a wounded voice that Charlotte does not love him. The actor lives a small episode of the life of his character organically, uninhibitedly and very convincingly. Charlotte is played by a very young actress, working in the theatre only since the autumn of 2015, after graduating from the Department of Acting of the Kazan University of Culture and Arts. Although she is already engaged in crowd scenes in the performances of the Kamal Theatre, the role in Moliere's comedy is her first significant work. Her Charlotte is strong and large in appearance, a sensible farmer's girl and, at the same time, she is silly and naive, believing in Don Juan's promises. Happy that she is going to marry a nobleman, she screams with joy, runs around and rushes to hug him, then speaks seriously to Piero that he will make and sell goods to them.

Farid Bichantaev managed to join the classic plot with modernity in the play. He solved this tough unity through the wonderful work of actors of the middle and younger generations, metaphors, analogies, new theatrical means of expression, ac-

tive acting analysis, music, stage design and vivid entertainment. As a result, he succeeded in collecting and organizing all the components of the production, which led to the creation of entirely valuable artistic integrity of the performance. There is one true indicator of the quality of the cast's work: whether the audience wants or does not want to see it again. I would love to see this performance again.

Thus, these five new stage works, which tell us about the same human nature in all ages and times in all parts of the world, are put on and played by different masters of Tatar theatre. The performances tell us about people from different countries, such as Russia, France, China and Poland, in different historical periods – the 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The productions tell us about the main theme through different stories, problems and representations of the characters: the need for peace, kindness, love for humanity, tolerance and true humanism in the world. The theatres see actual recognition in classical literature, which has a concrete reflection in modern days.

#### References

1. Protokol press-konferentsii, posvyashchennoy prem'ere spektaklya “Dyadya Vanya” (neopublikovannyi istochnik). (in Russian)
2. Chekhov A.P. Sobranie sochineniy v 12 t. t. 9. M.: Gosizdat. khudozh. liter., 1963. 732 s. (in Russian)
3. Dostoevskiy i teatr. L.: “Iskusstvo”, Leningradskoe otделение, 1983. 510 s. (in Russian)
4. Dostoevskiy F.M. Sobranie sochineniy v 10 t. t. 1. M.: Gosizdat. khudozh. liter., 1956. 519 s. (in Russian)
5. Bertol'd Brekht. Teatr. v 5 t. t. 3. M.: “Iskusstvo”, 1964. 470 s. (in Russian)
6. Khabutdinova M.M. Ispoved' pul'siruyushchego serdtsa. “Sakhnä”. 2016. № 1. S. 30-33. (in Russian)
7. Khabutdinova M.M. Kazan'. Protivostojat' absurdu zhizni // Strastnoj bul'var, 10 2016 №7-187 // URL: <http://www.strast10.ru/node/3903> (accessed: 29.04.2015). (in Russian)

#### List of illustrations

3. A scene from Anton Chekhov's “Uncle Vanya” produced by the Naberezhnochelninskiy State Drama Theatre. Author of the photo: Talgat Girfanov.
4. A scene from Dostoevsky's “Uncle's Dream” produced by the Menzelinsk State Tatar Drama Theater named after Sabir Amutbaeva. Author of the photo: Denis Ivanov.
5. A scene from Brecht's “The Good Person of Szechwan” produced by the Almetyevsk Tatar State Drama Theater. Author of the photo: Ramis Nazmiev.

6. A scene from Moliere's "Don Juan" produced by the Tatar State Academic Theatre named after Ğaliäsġar Kamal. Author of the photo: Fuat Garifulin.
7. A scene from Mrozhek's "Karol" produced by the Tatar State Drama and Comedy Theatre named after Karim Tinchurin. Author of the photo: Ramis Nazmiev.

## СОВРЕМЕННОЕ ЗВУЧАНИЕ МИРОВОЙ КЛАССИКИ НА ТАТАРСКОЙ СЦЕНЕ

**Ильтани Исхаковна Илялова,**

Казанский государственный институт культуры,  
Россия, 420096, г.Казань, Оренбургский тракт, д.3,  
kancelkazuki@mail.ru.

Мировая драматургия – Шиллер, Мольер, Гоголь, Островский – ставилась в татарском театре с первых же лет его существования. Чуть позже в репертуаре появились Шекспир, Гольдони, Гоцци, Лопе де Вега, Бомарше, А.Толстой, Чехов.

Вот и ныне татарские театры, не сговариваясь, с начала сезона 2015-2016 гг. обратились к мировой классике. Набережночелнинский театр поставил пьесу «Дядя Ваня» А.Чехова, Мензелинский театр – «Дядюшкин сон» Ф.Достоевского, Альметьевский театр – «Добрый человек из Сычуани» Б.Брехта, Академический театр имени Г.Камала – «Дон Жуан» Мольера, театр имени К.Тинчурина – «Кароль» С.Мрожека<sup>1</sup>.

Значимость постановок мировой классики – русской и зарубежной – на татарской сцене состоит в неординарности постановок, режиссерских интерпретаций, отвечающих острым проблемам современности, высокопрофессиональном актерском исполнении, образной сценографии.

**Ключевые слова:** татарский театр, мировая драматургия, метафора, жанровое своеобразие, режиссура, интерпретация, актерское исполнение, сценография.

Мировая драматургия всегда значилась в репертуаре татарских театров. В ней режиссеры, актеры находили ответы на жгучие вопросы современности, касающиеся отдельного человека, его природы и общества в целом. Мировая классика была и прекрасной школой режиссерского актерского мастерства. Поэтому не случайно в золотом фонде татарского театра, особенно театра имени Г.Камала, остались названия постановок по Шекспиру – «Гамлет», «Отелло», «Ромео и Джульетта», по Шиллеру – «Разбойники», «Коварство и любовь», по Островскому – «Гроза», «Свои люди сочтемся», «Бешеные деньги», «Бесприданница», по Гольдони – «Слуга двух господ», «Трактирщица», по Лопе де Вега – «Собака на сене». Остались имена крупных актеров, исполнителей классических ролей – Мухтар Мутин, Халил Абжалилов, Фатима Ильская, Шакир Шамильский, Фуад Халитов, Габдулла Шамуков, Шахсанам Асфандиярова...

Вот и сегодня мировая классика удивляет своей актуальностью, подпитывает мастерство

деятелей театра. Каждый сегодняшний театр нашел в ней проблемы, интересующие как сам коллектив, так и современного зрителя. Нынешние спектакли решены и поставлены по-разному – в школе психологического реализма, по брехтовской теории эпического театра, как философские, абсурдистские произведения сцены.

Первой премьерой из этого ряда стал спектакль Набережночелнинского театра «Дядя Ваня» А.Чехова (режиссер Фаиль Ибрагимов, художник Булат Ибрагимов, композитор Юрий Чаплин). Это не первое обращение татарской сцены к пьесам великого автора – на заре советского театра, в 1918 году, был поставлен «Вишневый сад», позже шли его водевили «Медведь», «Предложение», «Юбилей», в 2006 году «Три сестры» в театре имени Г.Камала.

На состоявшейся пресс-конференции постановщик «Дяди Вани» объяснял причину своего обращения к знаменитой драме Чехова. «Чехов ставит весь мир, и все театры меряют свои силы, ставя его пьесы. Естественно, это больше касается русских театров, но и татарские, хотя

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

бы изредка, но обращаются к творчеству великого русского драматурга. Но как-то так получилось, что в репертуаре татарских театров не находилось места «Дяде Ване». Это довольно странно, поскольку, на мой личный взгляд, это самая «татарская» пьеса Чехова, которая более других ложится на наш менталитет. Чехов сам пишет, что это сцена из деревенской жизни, а она более близка и понятна татарскому зрителю. А для меня особенно интересен Астров, задающийся вопросом, а как будут жить после нас, через 100 лет? По прошествии века, и даже 120 лет, мы видим, что принципиальных различий нет, человеческая натура за это время несколько не изменилась. В какой бы ситуации он ни оказался, ему нужно оставаться человеком. Сегодня мы вынуждены констатировать, что Чехов еще жил в счастливое время, тогда было больше гармонии, а мы оказываемся в куда более сложных ситуациях. И мне было интересно то, что Чехов через Астрова задумывался о том, а не будем мы выглядеть в будущем слабыми, ущербными?» [1]. И спектакль одной деталью оформления отвечает на этот вопрос. ...Открывается занавес. Перед зрителем предстает обычная деревенская комната, стены которой обиты деревянными досками. Но наверху, под потолком, висит пустая кривая рама из-под картины. Не является ли это символом пустой, бесцветной, не сложившейся жизни обитателей дома Войницких? Судя по решению спектакля, скорее всего, да.

Чехов и спектакль знакомят нас со своими героями в момент острого, драматического осознания тусклости своего существования, осознания того, что они занимаются не своим делом, а потому у них ничего не получается из задуманного. Спектакль поставлен Ф.Ибрагимовым о добрых, умных, талантливых, порядочных, близких друг другу людях, которые не смогли превратить мечту в реальность, о драме будничной жизни. Астров хотел преобразить мир, посадив густой лес, березку, что зеленеет, но не смог. Войницкий, дядя Ваня, мог стать светлой личностью, Достоевским, Шопенгауэром, но не смог. Соня, племянница дяди Вани, – добрая, великодушная, горячо любящая, но страдающая от безответности Астрова к своему чувству. Елена, молодая, красивая, вышедшая замуж, как ей казалось, за преуспевающего ученого, оказалась в результате женой больного, нудного, ворчливого, никому не нужного старого отставного профессора. Единственно Телегин, по прозвищу «Вафля», живет в мире и

согласии, потому как «погода очаровательная, птички поют... чего еще нам», да старая мать Войницкого Мария Васильевна, все еще увлеченная проблемами эмансипации, да старая няня Марина.

Поначалу кажется, что чеховские герои челнинцев – простые, обычные люди, занятые своими ежедневными, обыденными делами. И чуть позднее понимаешь их внутреннюю слабость, изнуренность, вызванную серой никчемной жизнью, превратившей некогда талантливых людей в типичных обывателей.

«Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-то десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас... и мы стали такими же пошляками, как все», – с горечью говорит Астров дяде Ване [2: 525]. Астров, каким его играет Ильфат Аскараров, – внешне спокойный, но на деле смертельно уставший человек от нескончаемой работы провинциального врача в непролазно грязном глухом деревенском захолустье. Ему приходится лечить людей в избах, где народ вповалку... грязь, вонь, дым, телята, поросята с больными на полу... Как не постареть и не начать пить от скудности духовной. У этого Астрова впереди нет огонька, который мог бы дать какую-нибудь надежду на изменение жизни. Отсюда Астров Аскарарова цинично равнодушен, разве что ему уютно у Войницких. Один лишь раз встрепенулась его душа, загорелись глаза: он увидел некую жар-птицу, невесть как залетевшую в его глухомань, – жену Серебрякова Елену. Но из этой недолгой интрижки ничего не случилось, глаза потухли, «все вернулось на круги своя».

Оживает при встрече с Еленой и Войницкий (Фоат Зарипов). Но если для Астрова она возделенный, но кратковременный эпизод, то для дяди Вани любовь к Елене, так же как некогда для романтических героев Гюго, высший смысл жизни, возвращение к жизни, возвращение к молодости. По Чехову, счастливый Войницкий с букетом роз входит в комнату и вдруг как конь на скаку останавливается: он увидел целующихся Елену и Астрова. С этого момента начинается острая драматическая коллизия, кульминация всего действия. Второе, следующее за ним событие – предложение Серебрякова продать дом Войницких. Оба происшествия, последовавшие один за другим, потрясли, ошеломили дядю Ваню до такой степени, что в следующий, спонтанно наступивший момент бурного негодования он стреляет в Серебрякова.

В премьерные дни спектакль, начиная с момента приношения букета, несколько снижал температуру происходящих событий. Войницкий спокойно приносил корзину роз, оставлял ее на полу, уходил, вернувшись через некоторое время, видел целующихся. Но шока не происходило. Только в следующей картине, где Серебряков предлагает продать дом, происходит бурный, мощный взрыв отчаяния Войницкого-Зарипова. Актер в этой эмоциональной огненно-бушующей вспышке мастерски передал столько непередаваемой словами муки, безысходности, бессмысленности прожитой жизни (он, дворянин, вынужден торговать на рынке, как кулаки, горохом, творогом, постным маслом), что становится безумно жаль этого умного, порядочного человека, жизнь которого принесена в жертву идолу.

В первые дни показа нужно было расставить точные акценты, касающиеся причины выстрела. По спектаклю получалось, что Войницкий стреляет в Серебрякова не от ощущения крушения жизни (это ощущение родилось, когда он увидел целующихся), а из-за предложения Серебрякова продать дом. Но, скорее всего, предложение усилило уже готовое понимание им безвозвратной потери смысла своего существования. Именно отсюда пик отчаяния – выстрел и попытка самоубийства. Классика потому и классика, что она заставляет режиссера, актеров постоянно думать о спектакле, о роли, настолько они точны, глубоки. Так и в данном случае непрерывная работа мысли над постановкой привела позже к более верной расстановке акцентов. Теперь и температура, динамика представления стала соответствующей авторскому замыслу и причина выстрела стала понятнее, точнее.

Ф.Зарипов убедительнее стал проследить логику поведения своего героя от привычного спокойного равнодушия к счастливой влюбленности, надежде на осмысленное существование и взрыву отчаяния, пониманию невозможности что-либо изменить. Он не смог убить Серебрякова, не смог убить себя, но в нем накапливается необходимое количество того, что, собственно, и есть смерть.

Взрыв отчаяния профессора Серебрякова (Равиль Гилязов) и Елены (Зубаржат Халикова) вызывает не только пустота обывательской жизни: профессор в исполнении актера является противоречивым человеком – с одной стороны, он старается казаться важным, уверенным в себе человеком, довольно эгоистичным, не за-

думывающимся о судьбе окружающих, о чем говорит его предложение о продаже дома, с другой – он жалок: как ученый неизвестен, брюзглив, нуден, старый, никому не нужный сухарь.

Коль скоро в жизни двух умных мужчин, Астрова и Войницкого, Елена играет значительную роль, то актрисе надо быть убедительной в передаче неотразимости своей героини. Нам кажется, что и в трактовке, и в решении этого образа нужны корректировки. Елена ведь умная, интеллигентная женщина, приехавшая из Москвы в глухую деревню. Ей здесь скучно, здесь ей нечего делать. Челнинская же Елена довольно зла, несколько жеманна. Пока этой Елене не хватает обаяния, искренности, той женской призывности, что притягивает к ней мужчин.

Достоверны, убедительны известные актрисы, сыгравшие эпизодические роли: няни Марины (Гульнара Файзерахманова), которая без суеты делает свое дело, и Марии Васильевны (Энже Шигапова) – матери Войницкого, безотчетно верящей в особенно редкий талант Серебрякова. Актриса замечательно создает образ пожилой женщины – своего рода осколка дворянской старой культуры, – сохранившей стиль, манеру говорить с французским прононсом.

Заслуживает внимания и работа Разиля Фахертдина. Он точно передает психологическое состояние Телегина – приживала, нахлебника. Отсюда его униженность, выразительны «говорящие» глаза о своей зависимости. Красноречива сцена, когда Соня преподносит ему чашку чая. Он вдруг гордо приосанился, приподнял плечи, он почувствовал себя уважаемым человеком. Как же, ему подали чай! И столько за этим кратким изменением сути Телегина внутренне пробежавших мыслей, что диву даешься.

Рядом с Еленой особенно четко выявляется великодушие, доброта Сони (Чулпан Садыкова), вместе с тем актриса убедительно передает свою тоску, страдания от безответной любви, от того, что она некрасива. Тем не менее именно эта страдающая Соня успокаивает в финале дядю Ваню, потерянно сидящего за столом, говоря ему о необходимости жить несмотря ни на что. «Надо жить», – повторяет она, так же как вслед за ней чуть позже скажут эти же слова три сестры из знаменитой пьесы Чехова. Не случайно спектакль челнинского театра называется «Жить, жить, несмотря ни на что», – тем самым как бы призывая людей быть терпеливыми, надеяться на лучшее.

Психологически решенный спектакль затрагивает вечный вопрос – понимание своей нужности, необходимости в этой жизни, чтобы она не стала бессмысленной, как у героев Чехова.

О том же важном вопросе – о смысле жизни – говорит и спектакль Татарского Мензелинского театра «Дядюшкин сон» Ф.Достоевского, но уже в ином жанре, в иной плоскости. Ранняя повесть Ф.Достоевского «Дядюшкин сон», написанная им, когда он находился еще в сибирской ссылке, была напечатана в 1859 году. Позднее автор считал ее слабой, по жанру более приближенной к водевилю... «Невольно написал вещицу голубиноного незлобия и замечательной невинности», – отмечал писатель [3: 181]. Однако если к ней применить иное определение, то ее, скорее, можно было бы назвать трагикомедией. Физическое состояние старого Князя К. – дряхлой развалины, его потуги казаться крепким человеком, с одной стороны, смешны, нелепы, так что даже образ становится гротескным, с другой – трагичны и вызывают сострадания. «У Достоевского, – писал М.Салтыков-Щедрин, – являются лица, полные жизни и правды, с другой какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки» [4: 24]. Это высказывание можно с полной уверенностью отнести к произведению Ф.Достоевского и его главному герою, которого автор считал единственной серьезной фигурой повести.

«Дядюшкин сон», как и многие романы знаменитого писателя, довольно легко поддается инсценировке. Инсценировку, созданную М.Кнебель, поставил в Мензелинском татарском театре режиссер Ренат Аюпов (художник Валерий Яшкулов, балетмейстер Гульфания Шаймарданова).

Спектакль Мензелинского театра начинается с пролога, которого у Достоевского нет. Открытая сценическая площадка, изображающая жилую комнату красноватого цвета. На полу лежат по одному, а также наваленные друг на друга большие коричневые чемоданы – своеобразная подсказка зрителю о поездке. На краю рамп, окрашенной в белый цвет, выстроились в ряд три игрушки – конь, карета и кукла, одетая в красивое длинное платье. Они тоже, являясь метафорой, как бы предваряют будущие события.

Тем временем в полутемной комнате, озираясь, появляется явно чем-то встревоженный старый мужчина в домашнем распахнутом халате. Он что-то боязливо ищет в комнате, потом сбегает в зрительный зал, испуганно пря-

чется за занавеской, бежит по залу, как бы спасаясь от кого-то, несколько раз залезает на служебные лестницы, пытается убежать через дверь зала, но она закрыта. Наконец, не найдя места для своего спасения, старик бежит в свою комнату, ту самую, что на сцене.

Всем этим активно действенным прологом режиссер предсказывает будущие как смешные, нелепые, так и драматические приключения, которые произойдут в жизни Князя К. (Хафиз Хамматуллин), того самого человека, что бегал по зрительному залу. В дальнейшем, при точном сохранении авторского текста, режиссер ставит спектакль, соединив его основную мысль с жанровой особенностью – водевильностью и драматизмом. Основная идея постановки сводится к драматическому раскрытию «духовной, физической и умственной изношенности, омертвленности, механической искусственности существования, когда нечто отжившее рядит в живое и, вопреки законам природы, пытается выполнить эту роль» [3: 186]. Водевильность же представления проявляется в характере дедушки – Князя К., путающегося в словах, в понятиях о реальности.

Режиссер и актер изначально определяют, что из себя представляет Князь. После того как этот испуганный человек оказался в своей комнате, к нему приходит некий улыбчивый молодой человек, по фамилии Мозгляков (Ильяс Закиров). Именно он знакомит зрителя с Князем, после чего начинается своеобразное театральное действие, посвященное превращению старика, как скажет тот же Мозгляков, «полупокройника», в нормального, хотя бы внешне, человека. Он помогает ему гримироваться, надевает парик, вставляет зубы и т.п. Князь успокаивается, довольно улыбается.

Но далее первоначальные события начинают развиваться совсем не так, как у Достоевского. По автору, колесо кареты, в которой ехал Князь, сломалось, и начинаются соответствующие событию разговоры. Режиссер же основное сквозное действие – драматизм спектакля – построил на поиске жертвы, которой в данном случае стал Князь. Актуальность произведения Достоевского режиссер увидел в нынешних предательствах, происках, поисках очередной более слабой жертвы современными дельцами, нуворишами. Поэтому, когда карета остановилась и Князь из нее вышел, вдруг откуда-то слетается, каркая и размахивая крыльями, черная стая воронья. Они, как стервятники, окружив старика, начинают его клевать. В



спектакле все так называемые светские дамы, злобные, пошлые любительницы сплетен, семейных скандалов провинциального городка с «замечательным» названием Мордасов, все эти Анны Николаевны, Натальи Дмитриевны, Фелисаты Михайловны, Прасковьи Ильиничны, Катерины Петровны и др. превращены режиссером в ожесточенных черных ворон. Этот театрально-фантастический образ служит метафорой как определенной части общества прошлого, так и настоящего. Неслучайно стая ворон проходит через весь спектакль как образ дьявольской силы, поджидающей очередную жертву.

Х.Хамматуллин, создающий психологически точный, жизненно узнаваемый органичный характер, акцентирует важные моменты поведения Князя. Несмотря на множество накладных частей тела, герой Х.Хамматуллина модно одет, пытается по-молодецки держаться, выглядеть, что называется, комильфо. Он добродушен и улыбочив, может от души смеяться, у него наивные, как у ребенка, глаза. Но вместе с тем этот внешне галантный князь беспамятен, теряет всякое представление о действительности, не различает, что было наяву, что во сне. Не задумываясь, может заявить о своем знакомстве с Байроном, Бетховеном (как тут не вспомнить гоголевского Хлестакова, разглагольствующего о знакомстве с Пушкиным, о десятках фельдъегерей у его дома). Говорит этот Князь медленно, растягивая слова, вероятно, вследствие слабости всего организма. Потеря реальности героем Хамматуллина усугубляется нескончаемой агрессией ворон, приводящей в конечном счете его в ужас и к смерти. Князь татарского актера смешон, но именно его комичность, смехотворность вызывают к нему сострадание, щемящее чувство жалости как к старому беззащитному человеку, которого обманывают, дурят, пользуясь его старческой слабостью.

Одним из тех, кто был причастен к смерти Князя, по версии театра, был и Мозгляков. По Достоевскому, он проходит как самозванный племянник Князя, влюбленный в Лизу. В спектакле же мензелинцев в точном исполнении И.Закирова он превращается в одно из орудий зла. То улыбочивый, то забывающий маску приветливой благопристойности (тогда его лицо приобретает желчное, неприятное выражение), все время крутящийся вокруг Князя, он делает все, чтобы доконать старика. Есть в его поведении один выразительный штрих – Мозгляков

почти постоянно подносит Князю чарку, порой чуть ли не сам вливает ему в рот алкоголь. Делается это для того, чтобы старого человека постоянно держать в полусомнамбулическом состоянии. Мозгляков предстает недобрым дирижером, руководящим вороньем и самим Князем.

Естественно, в одурачивании Князя немалую роль играет и первая дама городка Мордасова Москалева (Гульшагида Саяхова). Актриса создает ее разной. Эта статная, несколько самовлюбленная, самодовольная женщина притворно радостно встречает Князя. Она ухаживает за ним, возмущается лицемерными приятельницами, уговаривает дочь Лизу выйти замуж за Князя, злится на нее, униженно благодарит ее. Актриса создает жизненно правдивый образ, такой же, что и в повести Достоевского.

В спектакле мензелинцев есть музыкальные, певческие, танцевальные моменты, которые придают динамику, особую ауру сценическому произведению.

Достоевский, один из сложных русских писателей, никогда не ставился татарским театром. Поэтому надо отдать должное руководству театра в лице его директора Роберта Шаймарданова, приглашенного режиссера Рената Аюпова, который взялся за неизданное сочинение и нашел оригинальное, современное решение. В целом спектакль о трагической судьбе человека, которого жестокое окружение, жаждащее очередной жертвы, довело до смерти. Таким образом, Мензелинский театр проложил дорожку к национальной сцене произведениям еще одного писателя-классика мировой литературы. Кроме того, есть один важный момент, вызывающий чувство уважения к Мензелинскому театру, – он небольшой, находящийся в маленьком городке. И то, что в его репертуаре всегда глубокая, серьезная драматургия, и то, что ставится она, играется профессионально, делает ему честь. В связи с этим мне вспомнился театр, слава о котором шла по всему Советскому Союзу. Это был небольшой театр, расположенный в Литве, в небольшом городке Паневежес, руководил им влюбленный в свое дело режиссер, народный артист СССР Юозас Мильтинис, после его ухода из жизни руководителем стал всем известный Донатас Банионис. Так что мастерство деятелей театра не зависит от величины города.

О роли доброты в жизни людей и ее значении говорится в спектакле-притче Альметьевского татарского театра «Добрый человек из

Сычуани» немецкого драматурга Бертольда Брехта, но в совершенно иной театральной форме. Неслучайно же в Сычуань прилетают боги в поисках доброго человека.

Знаменитый драматург начал работать над своей пьесой-параболой в 1930 году; в апреле 1941 года, уже в эмиграции в Финляндии, пьеса была завершена. Произведение, задуманное первоначально как бытовая драма, превратилось в итоге в сказочно-фантастическую притчу, которую расскажет водонос Ванг.

Первая постановка притчи состоялась в феврале 1943 года в Цюрихе. За ней последовали спектакли во многих городах Европы, США. По единодушной оценке общественности, блестящей оказалась работа известного итальянского режиссера Джордже Стреллера в Миланском «Пиккало Театро», где роль Ванга блестяще играл актер Моретти, запомнившийся советскому зрителю по его поразительной работе Труффальдино в спектакле того же театра «Слуга двух господ» К.Гольдони.

В Советском Союзе Брехтом заинтересовались с середины 1950-х годов после сенсационных московских гастролей немецкого театра «Берлинер ансамбль», созданного самим Брехтом в 1947 году, после его возвращения из эмиграции.

Однако ставить пьесы драматурга, как в «Берлинер ансамбль», по его сценической теории советские театры не могли. Слишком велика оказалась разница художественных культур. Слишком разные были школа искусства переживания и теория эпического театра, которая предлагает ставить зрителя в положение наблюдателя, обращается к разуму, а не к чувствам, что столь близко нашей публике. Возникал естественный вопрос: могут ли сосуществовать Станиславский и Брехт? Начались поиски собственных решений пьес немецкого автора. Первым смельчаком оказался один из лучших учеников режиссера, педагога, народного артиста СССР А.Д.Попова эстонец Вольдемаро Пансо. В 1958 году он поставил в Таллине в академическом театре имени Кингисеппа комедию Брехта «Господин Пунтила и его слуга Матти». За ним последовали «Мамаша Кураж» с Ю.Глизер в 1962 году в Москве и т.д. Брехт постепенно начинает входить в репертуар советских театров. В этих постановках оказались возможными соединением чисто социологических, публицистических приемов брехтовской драматургии с психологическим решением. Подобное единство оказалось чрезвычайно ин-

тересным явлением на советской сцене. Наиболее ярко выразительное соединение принципов Брехта с русской сценической школой сказалось в постановке Юрия Любимова «Добрый человек из Сычуани» со своими студентами, будущими актерами будущего Театра на Таганке.

С 1970-х годов Брехт стал появляться и на татарстанских сценах, сначала на студенческих площадках – «Винтовки Тересы Каррар», «Добрый человек из Сычуани». Затем в 2000 году рискнул главный режиссер театра имени К.Тинчурина Рашид Загидуллин, поставивший «Мамашу Кураж». Он создал замечательно яркий, умный, сугубо концептуальный, политический спектакль и в то же время театральный, с применением разных и неожиданных метафор, художественных средств.

Проходит время, поиск выразительных средств приводит некоторых режиссеров к переоценке сценических принципов. И при такой ситуации возникает желание создавать произведения по чисто брехтовской теории. Таким режиссером оказался Искандер Сакаев, поставивший в Альметьевском татарском театре два спектакля по Брехту: «Мещанскую свадьбу» в 2013 году и притчу «Добрый человек из Сычуани» в 2015-м (художник Валерий Яшкулов, художник по костюмам Дина Тарасенко из Санкт-Петербурга, перевод на татарский язык Фариды Исмагиловой).

Так же как и в предыдущих постановках, созданных режиссером в Альметьевском театре – «Ашик Кариб», «Мещанская свадьба», «Ромео и Джульетта», – он и в этот раз, в 2015 году, рассадил зрителей на сцене на расстоянии вытянутой руки от исполнителей, чтобы они внимательно послушали рассказы о событиях, которые случилось пережить жителям Сычуани, города, где человек – Шен Те, жаждущий делать добро, вынужден покупать это право деянием зла, который творит его так называемый брат Шуи Та. Режиссер нашел своеобразную диалектику добра и зла, которая исключает поступки доброй Шен Те и злого Шуи Та. Но оказывается, что Шен Те и Шуи Та не два человека, а один – «добрый-злой». Так через необычный сюжет Сакаев раскрывает противоестественное, парадоксальное действие, которое ведет к добру через зло. Это и своеобразное выражение «добро должно быть с кулаками», и пословицы, приведенные в программке спектакля – «благими намерениями выложена дорога в ад», а татарский вариант звучит еще кон-

кретнее – «ит игелек, кѳт явызлык» («сделаешь добро – жди злодейство»).

Уже рассказываясь на сцене, зритель обращает внимание на абсолютно пустую открытую сцену вплоть до задней кирпичной стены, колосников, лестниц служебных, и появляется ощущение холодного, недоброго, неуютного мира. Чувство это усиливает и своеобразный занавес из серой упаковочной бумаги, висящий сзади: он то поднимается вверх, то опускается, то есть это какое-то неприятное, но живое существо. Если, с одной стороны, бумага – символ Китая, с другой – серый неприглядный мир людей, где ярким краскам нет места. По аналогии мне вспомнился знаменитый занавес в спектакле «Гамлет» в Театре на Таганке, который, двигаясь по сцене, был своеобразным героем действия (художник Давид Боровский), так и в Альметьевском театре серая бумага – некий художественный, метафорический образ. Потом бумага появится в руках одетых в серые лохмотья (опять серые!) людей. Толпа, выходящая из противоположных кулис, вначале что-то читает, потом начинает рвать эту бумагу, чуть ли не дерясь, постепенно превращаясь в пластически организованный хаос тел.

Анекдотически парадоксальное происшествие в Сычуани будет комментировать своеобразный философ, водонос Ванг (Динар Хуснутдинов). Он будет своеобразным толкователем происходящих событий, участником действий. Водонос Хуснутдинова – мягкий человек, спокойный, без надрыва и отчаяния из-за своей нищеты говорит о тяжелой работе: «Я торгую водой в столице Сычуани. Тяжелое ремесло! Если воды мало, приходится далеко за ней ходить. А если ее много, заработок мал. И вообще в нашей провинции большая нищета!» (6.131). Иногда, не выдержав он кричит:

Дождик брызгает все пуще,  
Вы без денег воду пьете.  
И большое вымя тучи,  
Не платя гроша, сосете.  
Ну, а я кричу, как прежде:  
Воду, воду покупайте!  
И никто не покупает...  
(Купите воды, собаки!) [5: 164].

Но он к этому привык. Значит, судьба так распорядилась. Чего же суетиться? Когда слушаешь размышления этого бедного человека, вспоминаются бедняки Индии – представители касты неприкасаемых. Они рождаются, живут, умирают на улице, и думалось, что люди угрюмы, озлоблены на судьбу из-за своей отвергну-

тости. Но нет, они улыбкивы, приветливы, спокойны, не ропщут на жизнь. Значит, так было уготовано. Таков и Ванг. Меняются сцены – Ванг перетаскивает калитку, бешено вертится круг сцены – символ энергетического потока, экспрессивно вертящегося мира – на нем распластался Ванг. И именно он первым встречает трех Богов, спустившихся с небес (актеры Рафик Тагиров, Фазыл Насыбуллин, Ильшат Агиев).

Режиссер очень любопытно представил зрителю эпизод с появлением Богов: в некоей дымке – в метафорическом смысле это прошедшие тысячелетия – с высоких служебных лестниц, расположенных у кирпичной стены сцены, спускаются с «небес» какие-то существа в длинных сероватых одеяниях, с каким-то оружием на головах, напоминающим птичьи клетки (может быть, опять символ – птицы летают в небесах, и боги спустились с небес). Они ищут по всему миру доброго человека и не могут найти. Они возмущаются положением людей. «Мы встретим и таких, которые способны жить достойной человеческой жизнью. Вот уже два тысячелетия не прекращается вопль – так дальше продолжаться не может!» [5: 134]. Боги, особенно первый, с некоторым пафосом говорят правильные слова, но актер Р.Тагиров, играющий первого Бога, произносит эти слова с внутренней иронией. Не случайно он почти все время улыбается. Эти Боги, ищущие доброго человека, провозглашающие необходимость следования заповедям, при этом закрывающие глаза на несправедливые условия жизни, мешающие быть добрыми, – ханжи. Отсюда понятно, почему режиссер и актеры создают образы Богов ироничными, ибо они сами не верят в свои утверждения, они не могут что-либо сделать, что-либо изменить в этом мире.

На сцене предстает злой, экспрессивный, карикатурный мир кричащих людей, в бешеном ритме дерущихся за свое место под солнцем, в данной ситуации за чашку риса и уголок для ночевки. Среди этой общей вопящей негативной толпы, как в мастерской фотографа, начинают проявляться отдельные лица. Это и важный, упивающийся своей непререкаемой властью, толстый, карикатурный Полицейский (Айрат Мифтахов), и язвительная, злая Шин (Гульнара Кашипова), хлопчущая, мягкая Женщина (Эльмира Ягудина), забавный, несколько сентиментальный и в то же время деловой Шу Фу (Рамиль Минханов), летчик Янг Сун (Ильсур Хаеритдинов), мечтающий о небе

и двусмысленно относящийся к Шен Те, его мать, госпожа Янг, довольно строгая, защищающая сына (Раушания Файзуллина), важная Домовладелица (Мадина Гайнуллина). Однако эти разные по характеру люди оказываются едины в своей безжалостной судьбе. «Человек, – пишет в своей рецензии М.Хабутдинова, – в этом пространстве кажется совсем ничтожным, беспомощным, незащищенным. Весь спектакль воспринимается как немой крик людей о своей беде» [6: 32]. Он напоминает картину Мунка «Крик», ни одного человека не оставляющую равнодушным. И далее автор отмечает, что в спектакле И.Сакаева, как и у Мунка, негативная эмоция подминает под себя окружающий мир и приобретает вселенский размах.

Но и в этом холодном, неуютном мире, оказывается, есть место доброте – это Шен Те, единственное светлое пятно (Наиля Назипова). Актриса, как и остальные исполнители, работает не в привычной нам системе – школе переживания, требующей создания психологически, эмоционально действующего на зрителя персонажа, – а по эстетическому принципу Брехта. Отсюда некая отстраненность, холодность, рациональность ее героини. Актерское существование Назиповой абсолютно свободно. Перевоплощение кроткой Шен Те в безжалостного Шуи Та, прорастание в человеке зла, жестокости происходит в полной мере органично. При этом меняется пластика, тембр голоса, манера говорить. Существование двух ипостасей в одном человеке – женщины и мужчины, в создании разных по полу характеров актриса разыгрывает с невероятной силой страсти, полной отдачей актерской энергии. Она, что называется, пускает сердце в разнос.

Как раз она, простая, искренняя, добрая, и есть праведник, который может спасти мир. Именно в ней Боги нашли доброго человека, провозгласив славу доброму человеку из Сычуани. Они улетели. Люди остались одни...

При этом самое удивительное заключается в том, что Шен Те, сыгранная в рациональной суховатой манере, трогает сердце зрителя, заставляя его сопереживать, что, казалось бы, должно противоречить теории эпического театра Брехта. Однако пример актерских работ в спектакле «Добрый человек из Сычуани», при определенной отстраненности, при иной манере речи, является свидетельством того, что две разные театральные школы могут вместе сосуществовать.

Спектакль интересен и рядом выразительных театральных средств, он очень сложный, трудный, требующий от режиссера, актеров колоссальной энергетической траты сил. Но вся постановочная группа замечательно справилась с нелегкой задачей.

Совершенно неожиданную пьесу выбрал и поставил главный режиссер театра имени К.Тинчурина Рашид Загидуллин. Он обратился к абсурдистскому произведению классика польской литературы Славомира Мрожека «Кароль» (по-татарски называли «Сумасшедший старик»). Эстетика театра абсурда, в принципе, чужда татарскому массовому зрителю. Лишь единственный раз пьеса одного из родоначальников абсурдистской драматургии Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо» была сыграна молодыми актерами камаловского театра в экспериментальном спектакле начинающего режиссера. Больше к подобному сочинению татарский театр не обращался. И вот известный профессиональный коллектив ставит вышеназванную пьесу.

Р.Загидуллин говорит, что пьеса заинтересовала его неизведанностью стилистики, формы, содержания. Она оказалась интересной и тем, что, несмотря на жуткий сюжет о жажде смерти, убийств, спектакль словно смог сказать об обратном – о желании мирного неба, добра, любви. Так же, как и антивоенные драмы Б.Брехта, в частности «Мамаша Кураж и ее дети», герои которых служат войне, всем ходом происходящих событий, гибелью всех детей Кураж, ее страданиями заставляют зрителя глубже, серьезнее понять необходимость мирного неба. Думается, Загидуллин, несколько лет назад поставивший талантливый антивоенный спектакль «Мамаша Кураж», своей новой работой, в иной манере, продолжил ту же тему.

Классик польской драматургии Славомир Мрожек неизвестен татарскому театру. Всего им написано около 40 остросюжетных драм и комедий, которые ставились как в Польше, на Западе, так и частично в Советском Союзе.

В 1961 году Мрожек выпускает абсурдистскую комедию «Кароль», которую и поставил театр имени К.Тинчурина (Р.Загидуллин не только режиссер, но и автор сценографии, подбора музыки).

...Перед зрителем предстает открытая сценическая площадка, обозначающая кабинет глазного врача. Гаснет свет, высвечивается экран, по которому ползет снизу-вверх своеобразный черный транспортер с надписью, объ-

ясняющий, что такое абсурдистская комедия Мрожека. Синхронно звучит закадровый голос, повторяющий надпись.

Заговорил по-польски герой произведения Окулист (Зульфат Закиров). «Эй, эй, – зазвучал сверху голос, – мы же в татарском театре». Зазвучала веселая, легкая музыка – сицилийская тарантелла. На ее фоне идут любовные игры, танцы Окулиста с Девушкой (К.Галеева). У автора персонажа «Девушка» нет. Его ввел режиссер, скорее всего, для более углубленного размышления о жизни и смерти – вспоминается тема «Девушка и Смерть». Все начинается с гимна жизни: музыка, на экране появляются красивые летние зеленые, цветущие поля, деревья, виноградники, светит солнце – дивная природа, дарящая людям радость, любовь людей, олицетворяющая жизнь. Цветущие луга неожиданно превращаются в студеное, снежное, жуткое безмолвие, как после ядерной катастрофы. Оно производит на человека впечатление чего-то враждебного, становясь метафорой мертвого, недружественного мира. На этом снежном поле вдалеке появляются две маленькие непонятные фигурки. Становясь все ближе и крупнее, они приобретают человеческий облик и вдруг оказываются в кабинете Окулиста.

Это Дедушка (Алмаз Фатхуллин) и его Внук – дебютная роль совсем молодого актера Салавата Хабибуллина, выпускника Казанского театрального училища 2015 года, ученика известного актера Ильдара Хайруллина. Они сбрасывают с себя тряпье, намотанное на них, Внук остается в курточке, Дед – в серой дражной шинели, громадных валенках, в белом платке на голове и, главное, с ружьем в руке, которую он ни на минуту не выпускает из рук. Это ружье превращается в своеобразного героя представления.

Первая причина, по которой они пришли к врачу, – Деду нужен рецепт на очки, главная же причина заключается в том, что они явились, чтобы убить некоего Кароля. На вопрос Окулиста «зачем?» ответа у них нет, они не знают, зачем надо убить Кароля, просто «так надо». По аналогии вспоминается та же абсурдистская пьеса известного представителя антитеатра С.Беккета «В ожидании Годо», где двое ждут Годо, не зная кто он, придет или нет, зачем ждут, просто «так надо». Этим двоим тоже «так надо».

Эта странноватая завязка приводит к ряду неожиданных событий, в которые вовлечены три человека. Окулист в исполнении З.Закирова

– высокий, худощавый, жизнерадостный, молодой человек, он приветливо, но с некоторым удивлением встречает необычных пациентов. Затем начинается обычная процедура приема врача. Невысокий, полноватый Дедушка, все время сидящий на стуле, опять же с ружьем в руке, производит впечатление невменяемого. Писклявым голосом он что-то невнятно лепечет и на вопросы врача, какие буквы высвечены на карте, на все разные высвеченные буквы, меняя интонацию, коротко отвечает «О». Его Внук, в отличие от Деда, – высокий, крупный молодой человек со свистком на шее. Он свистит, чтобы прекратить бормотание старика.

Эти действия: многократные вопросы врача, нарастающее раздражение, сопровождающееся быстрыми передвижениями по кабинету, срывание им полотнищ, под которыми оказываются громадные буквы, обозначающие слово «Кароль», многократное повторение Дедом буквы «О», нескончаемые свистки Внука – начинают напоминать абсурд. Пока вдруг все не меняется. Внук снимает очки с Окулиста и надевает их на глаза Деда. Казалось бы, обычное физическое действие, однако оно вызывает шок-овое состояние: дед «прозревает», герой актера резко меняется. Он энергично встает, снимает с ног громадные валенки, драную шинель и, оказавшись в сапогах, галифе, рубашке, с ружьем выходит на середину авансцены. Перед нами стоит, широко расставив ноги, наглый, самодовольный фашист. Изменилось поведение, окреп голос. Меняется вся атмосфера спектакля, все поведение персонажей. Звучит браурная музыка, напоминающая фашистские марши времен нацистской Германии. Дед же вовсе не Дед-дурачок, а самоуверенный солдат, готовый убивать всех «Каролей», которых много. Возникает четкая метафора вседозволенности, возможности уничтожения всех, кто противостоит их порядку. Чуть позже возникнет еще одна жуткая аналогия, напоминающая сегодняшнее убийство террористами невинных, когда Внук набрасывает на голову Окулиста тряпку и бросает его на пол. Становится ясно, что вся это игра Деда в дурачка лишь игра, мимикрия, чтобы усыпить бдительность Окулиста. Они ведь пришли, чтобы его убить, считая, что он Кароль.

Меняется динамика спектакля, его темп-ритм, действие становится стремительным. Дед с Внуком начинают буквально травить окулиста, как зайца на охоте, получая от этого громадное удовольствие, некое сладострастие от

своей власти над беззащитным человеком. А Окулиста действительно охватывает страх. Актер точно передает психологию смертельно испуганного человека. Растрепанные волосы, испуганные глаза, бег по кругу от наседавших на него Деда с ружьем и озверевшего Внука, почувствовавшего запах крови. Внешне крупный Внук издевательски швыряет обессилевшего Окулиста куда попало, как тряпичную куклу. Врач прячется от них под стол, стул, кровать, закрывается шубой старика, как будто все это может помочь избежать смерти. Невольно возникает мысль: что это за абсурдный мир, если человек все время мечтает убить другого? И опять же вспоминаются сегодняшние исламские террористы, готовые убить всякого, что неуютны им. В результате становится не по себе.

От неминуемой смерти Окулиста спасает приход на прием настоящего Кароля. В театре он представлен бессловесной тряпичной куклой. Тоже метафора. Удовлетворенные убийством, набросив на себя то самое тряпье, Дед с Внуком, пообещав вернуться, уходят. Вновь на экране холодное заснеженное поле и удаляющиеся фигуры. Жесткий, без излишней сентиментальности спектакль не оставляет чувства безысходности. Он кончается видом не этого апокалипсического, холодного поля, а тем самым теплым, радостным, зеленым, цветущим лугом с виноградниками, что было вначале. Звучит знакомая мелодия Армстронга, переходящая в ту самую веселую озорную сицилийскую тарантеллу, что была в начале представления и провожающая зрителя.

Зритель нового спектакля разный, кто-то его не принял (понятно – нет ясного прямого бытового сюжета, знакомых по жизни персонажей и т.п.), кто-то задумался и долго еще сидел в театре, не спеша в гардероб, обсуждая с друзьями увиденное [7]. Неоднозначная оценка спектакля зрителем не говорит о том, что такие неординарные произведения не надо ставить. Надо, чтобы зритель не только бездумно отдыхал, а задумывался о серьезных проблемах, которые всегда есть в жизни.

Еще один спектакль – «Дон Жуан» Мольера – не похож ни на одного из ранее названных произведений сцены. Он поставлен в театре имени Г.Камала режиссером Фаридом Бикчантаевым, он же автор музыкального оформления, художник – Сергей Скоморохов.

Спектакль идет продолжительное время, но время не чувствуется – так он интересен, так

театрален, метафоричен, столь много в нем ярких выразительных художественных средств, столько знаковых, вечных истин. Несмотря на то что в произведении представлены сцены многовековой давности, он современен. Это соединение времен выражено через космическое пространство – небо, плывущие облака, море, сама земля, внутри которого находится человек.

Режиссер и сценограф раскрывают историю вселенности, произошедшей сотни веков назад, через необычное, образное оформление. На всем большом пространстве сцены выстроены несколько высоких ставок, на которые проецируются места действия – стены дворцов, берег моря, склеп, лес, комнаты. Кстати, они абсолютно точно соответствуют ремаркам Мольера. Но если у знаменитого комедиографа представлены бытовые места действия, то в театре они лишь обозначены без всякого быта.

Помогает действию и очень выразительное световое оформление. Все действие проходит в некоей туманности, как бы в отдалении от сегодняшнего дня. Эта туманность периодически вдруг резко освещается ярким снопом света, идущим сверху. Четыре мощных прожектора пронизывают все пространство, создавая необычное театральное действо. В дальнейшем свет прожекторов передвигается по двое, одному. Некие световые силы создают жуткие сполохи. При изменении света меняется изображение на сцене, меняется внутреннее, эмоциональное состояние героев. В спектакле взаимосвязано все: режиссерская трактовка, актерская игра, сценография, свет, музыка, которая разная – от европейской классики до сегодняшней известной джазовой ностальгической мелодии, которую ведет саксофон.

Вневременность произведения сцены проходит и через определение костюмов. Некоторые герои одеты в платья времен испанца Дон Жуана, другие в костюмы, пальто, куртки непонятных эпох. Одна только Эльвира появляется в абсолютно современном облике (вызвав оживление в зале). Она в черных кожаных брюках, в балахоне, сзади висит черный современный рюкзак.

Через весь спектакль проходит некая, без указующего перста, связь между прошлым и нынешним – отсюда абсолютно современное восприятие действия. Оно об истории человека, людях, живших давным-давно. Но вопросы, которые их волновали, так же трогают и нас сегодняшних. Разве нет нынче Дон Жуанов, Эль-

вир, Сганарелей, нет проблем с подлостью, храбростью, демагогией и т.д. Конечно, есть, потому-то спектакль трогает, смотрится как рассказ о сегодняшних людях.

Самое важное – небо, движущиеся облака, бушующее море, пугающие сполохи – даны не для театральной красоты, они наряду с большой сценической площадкой своеобразно олицетворяют вселенную, с которой связан Дон Жуан.

Наверное, широту мира в некоторой степени определяет и Сганарель, своеобразный Санчо Панса, слуга Дон Кихота (Искандер Хайруллин). Он часто, широко раскинув руки, бежит по кругу сцены (земли), получая от этого удовольствие. И спектакль неслучайно заканчивается его же быстрым бегом и неожиданным в финале желанием руками приостановить закрывающийся занавес, тем самым как бы говоря о продолжении подобных, только что прошедших ситуаций. Сганарель И.Хайруллина спокойный, простой, обычный человек, умеющий огорчаться, радоваться. Актер акцентирует неприятие своим героем образа жизни своего хозяина Дон Жуана. Потому он с грустью говорит об этом Гусману. Поверив в изменение поведения Дон Жуана, он начинает радостно бегать по кругу. В то же время он трусоват, ироничен и даже несколько циничен – чего только стоят его причитания после смерти хозяина: «Ах, мое жалованье, мое жалованье».

В комедии Мольера довольно много монологов, начиная с рассказа того же Сганареля. Герой И.Хайруллина с точным неприятием поведения Дон Жуана говорит Гусману (Халим Залялов), что из себя представляет его хозяин. Два человека стоят на авансцене – один рассказывает, другой внимательно слушает, удивляясь бесчестности мужа своей хозяйки Эльвиры.

Так как зритель еще не знает, кто такой Дон Жуан, то он очень внимательно слушает рассказ слуги.

В других сценах монолог подается через внешнюю действенность. Так, например, когда Дон Жуан (Радик Бариев) чрезвычайно убедительно, с кажущейся искренностью, с невероятной страстью, манерным голосом, с полузакрытыми глазами, раскинутыми руками, демонстрируя танцевальные па на полусогнутых ногах, как бы крича от любви, демонстрирует, как он обманывает доверчивых, наивных женщин.

Внутреннюю действенность эпизоду, где Эльвира (Люция Хамитова) обвиняет мужа,

придают разнообразные, яркие речевые интонации – от обычной обиды, до резких, громких, отрывочно пафосных, даже командирских, грозных тонов. Второй монолог Эльвиры полностью противоположен первому. Если первое появление женщины было связано с ее современным обликом и как бы сегодняшним гневным осуждением мужа, то второе ее появление еще забавнее: она приходит в светлом платье, белом переднике, белом капоте и ... с ангельскими крыльями за спиной, со слугой Гусманом, держащим над ее головой нимб. Теперь она все прощающая светлая, улыбчивая, мягкая женщина, даже снисходящая до мытья полов у Дон Жуана. Эти два монолога, две ипостаси одной и той же женщины, создает актриса с завидным мастерством.

Еще один монолог связан с отцом Дон Жуана Доном Луисом (Ильтазар Мухаматгалиев). В отличие от мольеровского героя Дон Луис появляется перед сыном вдрызг пьяный. Встав за кресло, размахивая руками, едва держась на ногах, все более и более свирепея, приходя в ярость, он как опытный демагог обвиняет сына в прегрешениях. В конце своей речи, перед уходом, он вдруг случайно из кармана пальто достает женский лифчик. Этот момент и смешон, и многозначителен – не его ли жизнь стала примером для сына. Все эти пассажи актер продельывает очень органично и иронично.

В странном виде появляется Дон Жуан в первый раз, образ которого подан режиссером опять же метафорически. На сцене оказывается некто, согнувшийся под грузом разноцветных платьев, тряпок – символ одурманенных Дон Жуаном женщин. Как и у Мольера, так и у актера герой комедии развратен, нагл, циничен, в этом он может поспорить со знаменитым Гартюфом, при этом он умен, храбр. Но за всем этим у актера, при всей внешней активности, чувствуется некоторая ирония, привычность его речей, поступков, даже некоторая усталость. Подобное внутреннее состояние передается в сцене с двумя крестьянками – Шарлоттой (Айгуль Абашева) и Матюриной (Миляуша Шайхетдинова).

Если при встрече с Шарлоттой Дон Жуан еще как-то оживлен, то при появлении Матюрины он действует механически, безразлично, говоря стократ повторенными фразами, даже не отходя от девушек, стоящих чуть ли не рядом, обещая жениться то на одной, то на другой. Герой Бариева давно привык к этим привычным, ничего не стоящим объяснениям. Все уже бы-

ло. А может, и несколько поднадоело. Он человек обаятельный и может воздействовать не только на женщин, но и на мужчин, о чем свидетельствует его разговор с кредитором Диманшем (Рамиль Вазиев). Последний пришел, чтобы получить долг, но Дон Жуан до такой степени его обаял, что наивный, счастливый, радостный от того, как запросто, как с равным благосклонно разговаривает с ним такой блистательный дворянин, уходит чуть ли не ликуя, вприпрыжку.

Однако этот Дон Жуан не только ловелас. Он существо не одноклеточное, а умеющее думать, о чем свидетельствует сцена после первой встречи с Командором. На сцене полутьма, тишина, Дон Жуан сидит в кресле, глубоко задумавшись; пауза – и вдруг яркий свет. Бежит радостный Сганарель по кругу: хозяин раскаялся, наконец-то одумался, и – неожиданный кинематографический стоп-кадр. Герой Бариева совершенно расчетливо пришел к мысли, что в будущем он не будет говорить о своих похождениях, но будет продолжать то же самое, однако теперь тайно. «Это же еще хуже!» – отчаянно кричит Сганарель (в связи с этим вспоминается знаменитая комедия Ричарда Шеридана «Школа злословия» о сплетниках и циничных развратниках).

Режиссер и актер, раскрывая жизнь Дон Жуана, не разоблачают его, не создают образ подлеца и негодяя. Их герой обычный, любвеобильный, прагматичный человек, существовавший во все века и эпохи и живущий сегодня среди нас. Такие люди всегда верят только в то, что «дважды два четыре, а четырежды два восемь», и не верят в благость или отмщение небес, хотя слово «небо» Дон Жуан повторяет неоднократно. Поэтому опять же выразительны две сцены, опровергающие его неверие. Первая как бы предупреждающая, когда неожиданно из-под земли, на которой стояли Дон Жуан и Сганарель, поднимается и опускается твердь, символизируя подъем и спады человеческого существования. Вторая сцена связана с приходом Командора. Статуя предлагает Дон Жуану подать ему руку, и тут герой Бариева очень выразителен. Он размышляет, смотрит на Командора, несколько раз протягивает руку и отнимает, молчит: а вдруг и правда наступило отмщение. Но все же решился, пожал руку статуе и ... провалился. И тут же появились маски жутких мертвецов из разных кругов ада. Театр все же отправил героя в ад.

В спектакле наряду с главными персонажами есть несколько эпизодических образов, замечательно жизнеподобно сыгранные актерами. Это сцена с нищим Франциском (Фанис Зиганшин). Режиссер придумал нестандартный выход на сцену этого одинокого, лесного отшельника на инвалидной коляске (опять же перекличка с современностью). Он нищ, живет на подаяния, но он силен духом. Франциск отвергает золотой луидор в обмен на богохульства! Это картина с Доном Карлосом (Ильнур Закиров), которого Дон Жуан спасает от разбойников. Актер четко передает момент счастливого спасения от смерти, потому его глаза горят, он широко улыбается, обнимает своего спасителя, чуть ли не танцует. Но появление его брата Алонсо (Ирек Кашапов) со множеством слуг, одетых в униформу, странным образом напоминающих «братков» 1990-х, требующего немедленного наказания Дон Жуана, заставляет Карлоса измениться, стать серьезным.

Наконец, запомнился чудной диалог, происходящий на берегу волнующегося моря, между Пьеро (Алмаз Сабирзянов) и Шарлоттой. Пьеро, простой, наивный деревенский парень, не задумываясь, бросается спасать тонущих в море людей. Казалось бы, крепкий мужественный юноша, но он же вдруг, как малый ребенок, обиженным голосом начинает канючить, что Шарлотта его не любит. Актер проживает небольшой эпизод жизни своего героя органично, раскованно, очень убедительно. Шарлотту играет совсем молодая актриса, служащая в театре лишь с осени 2015 года, после окончания актерского отделения Университета культуры. Хотя она уже занята в массовых сценах спектаклей театра им. Г.Камала, роль в комедии Мольера – ее первая значительная работа. Ее Шарлотта крепкая, крупная с виду, здравомыслящая крестьянка и в то же время глуповато-наивная, поверившая в посылы Дон Жуана. От радости, что на ней женится такой аристократ, она, вопя от счастья, бежит по кругу, то бросается его обнимать, то совершенно серьезно говорит Пьеро, что он будет производить и продавать им продукты.

Фарид Бикчантаев смог соединить в спектакле классический сюжет и современность. Решил это непростое единство через замечательные актерские работы среднего и молодого поколений, метафоры, аналогии, новые сценические выразительные средства, активный действенный анализ, музыку, сценографию, яркую зрелищность. В результате смог собрать, орга-



низовать все компоненты постановки, которые привели к созданию единого художественно целостного спектакля. Есть один верный показатель качества работы коллектива – хочется или не хочется еще раз ее посмотреть. Мне хочется еще раз посмотреть этот спектакль.

Итак, пять новых произведений сцены, которые говорят о неизменной сущности человека во все времена и эпохи, во всех частях света, поставлены и сыграны мастерами сцены разных татарских театров. Спектакли повествуют о человеке разных стран – России, Франции, Китая, Польши, о разных исторических периодах, во время которых жили персонажи пьес – XVII, XVIII, XX века. В постановках через разные сюжеты, истории, проблемы, разные характеры героев говорится о главном – необходимости мира на земле, необходимости добра, человечности, толерантности, подлинного гуманизма. Театры находят в классике актуальную узнаваемость, конкретику сегодняшнего дня.

#### Литература

1. Протокол пресс-конференции, посвященной премьере спектакля «Дядя Ваня» (неопубликованный источник).
2. Чехов А.П. Собрание сочинений в 12 т. т. 9. М.: Госиздат. худож. литер., 1963. 732 с.
3. Достоевский и театр. Л.: «Искусство», Ленинградское отделение, 1983. 510 с.
4. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 10 т. т. 1. М.: Госиздат. худож. литер., 1956. 519 с.
5. Бертольд Брехт. Театр. в 5 т. т. 3. М.: «Искусство», 1964. 470 с.
6. Хабутдинова М.М. Исповедь пульсирующего сердца // «Сәхнә». 2016. № 1. С. 30-33.
7. Хабутдинова М.М. Казань. Противостоять абсурду жизни // Страстной бульвар, 10 2016 №7-187 // URL: <http://www.strast10.ru/node/3903> (дата обращения 29.04. 2016)

#### Список иллюстраций

3. Сцена из спектакля А.Чехова «Дядя Ваня» в постановке Набережночелнинского государственного театра драмы. Автор фотографии: Талгат Гирфанов.
4. Сцена из спектакля Ф.Достоевского «Дядюшкин сон» в постановке Мензелинского государственного татарского драматического театра имени Сабира Амутбаева. Автор фотографии: Денис Иванов.
5. Сцена из спектакля Б.Брехта «Добрый человек из Сычуани» в постановке Альметьевского Татарского государственного драматического театра. Автор фотографии: Рамис Назмиев.
6. Сцена из спектакля Мольера «Дон Жуан» в постановке Татарского государственного академического театра имени Галиаскара Камала. Автор фотографии: Фуат Гарифуллин.
7. Сцена из спектакля С.Мрожека «Кароль» в постановке Татарского государственного театра драмы и комедии имени Карима Тинчурина. Автор фотографии: Рамис Назмиев.

## ДӨНЬЯ КЛАССИКАСЫНЫҢ ТАТАР СӘХНӘСЕНДӘ ЗАМАНЧА ЯҢГЫРАШЫ

**Ильтани Исхак кызы Илялова,**

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

Дөнья драматургиясе – Шиллер, Мольер, Гоголь, Островский – татар театрының беренче елларынан ук сәхнәләштерелә башлый. Репертуарда берәз сонрак Шекспир, Гольдони, Гоцци, Лопе де Вега, Бомарше, А.Толстой, Чехов барлыкка килә.

Менә хәзер дә татар театрлары, үзара киңәшләмичә, 2015-2016 еллар сезонында дөнья классикасына мөрәжәгать иттеләр. Яр Чаллы театры А.Чеховның «Дядя Ваня» («Яшәргә, яшәргә, ничек тә яшәргә!»), Минзәлә театры – Ф.Достоевскийның «Дядюшкин сон» («Абзыйның төше»), Әлмәт театры – Б.Брехтның «Добрый человек из Сычуани» («Бистә фәрештәсе»), Г.Камал исемендәге академия театры – Мольерның «Дон Жуан», К.Тинчурин исемендәге театр С.Мрожекның «Кароль» («Шашкан бабай») пьесасын сәхнәләштерде<sup>1</sup>.

Дөнья классикасының – рус һәм чит илләр драма әсәрләренә – татар сәхнәсендә куелышының әһәмияте үзенчәлекле сәхнәләштерелүдә, режиссерлар тарафыннан үзгә шәрехләнүдә, образлы сценографиядә билгеләнә.

<sup>1</sup> Мәкаләгә бирелгән төсле кушымтадагы иллюстрацияләргә кара. – И.И.

**Төп төшенчэләр:** татар театры, дөнья драматургиясе, метафора, жанр үзенчәлеге, режиссура, интерпретация, актерларның башкаруы, сценография.

**Иллюстрацияләр исемлеге**

3. А.Чеховның Яр Чаллы Татар дәүләт драма театрында куелган «Яшәргә, яшәргә, ничек тә яшәргә!» спектакленнән күренеш. Фотографиянең авторы: Тәлгать Гыйрфанов.
4. Ф.Достоевскийның Сабир Өметбаев исемендәге Минзәлә Татар дәүләт театрында куелган «Абзыйның төше» спектакленнән күренеш. Фотографиянең авторы: Денис Иванов.
5. Б.Брехтның Әлмәт Татар дәүләт драма театрында куелган «Бистә фәрештәсе» спектакленнән күренеш. Фотографиянең авторы: Рәмис Нәжмиев.
6. Мольерның Галиәсгар Камал исемендәге Татар дәүләт академия театрында куелган «Дон Жуан» спектакленнән күренеш. Фотографиянең авторы: Фуат Гарифуллин.
7. С.Мрожекның Кәрим Тинчурин исемендәге Татар дәүләт драма һәм комедия театрында куелган «Шашкан бабай» спектакленнән күренеш. Фотографиянең авторы: Рәмис Нәжмиев.