Culture, Personality and Education
Мәдәният, шәхес һәм мәгариф
Культура, личность и образование

DOI: 10.26907/2311-2042-2023-20-1-113-125

ZAGIR BIGIEV'S DETECTIVE STORY "THOUSANDS, OR THE BEAUTIFUL KHADICHA" ON THE TATAR STAGE

Chulpan Zaripova-Chetin,
Kafkas University,
Turkey, 36000, Kars/Center,
chulpancetin@gmail.com.

Gulusya Aksoy,
Bartin University,
Turkey, 74110, Bartin City, Kutlubey/Center,
gaksoy@bartin.edu.tr.

The article studies the stage interpretation features of Z. Bigiev's first Tatar detective story "Thousands, or the Beautiful Khadicha", directed by R. Ayupov. We systematized the research material according to the degree this work has been studied in Tatar literary criticism. The article characterizes the system of characters in the stage production, revealing the ideological and artistic potential of its images. We describe the synthesis of Eastern and Western traditions in the stage interpretation of prose and prove that in his performance R. Ayupov resorts to the synthesis of different types of arts: literature, cinema, dance, music and circus.

Key words: Tatar literature, Tatar theater, detective story, Zagir Bigiev, Renat Ayupov

Introduction

It is difficult to imagine a more popular genre in literature than the detective story. Crime stories are everybody's favourites, both yesterday and today, they are and were loved by everyone – the young and the old. By age, the Tatar detective story has long been a grandfather. It has turned 136 years old. In Tatar prose, works of the detective genre were first written at the end of the 19th century. R. Mustafin believes that the emergence of the detective trend in Tatar literature was connected, on the one hand, with the growth of the urban population and crime; on the other hand, it was due to the increasing influence of Russian and foreign literature" [1].

According to the literary critic R. Galiullin, Zagir Bigiev was one of the first Tatar writers who realized the need for this genre in Tatar literature. Zagir Bigiev, the founder of the genre of realistic novel and journalism in Tatar literature, was born to the family of an akhun in Rostov-on-Don in 1870. The future writer received his primary edu-

cation in a Russian gymnasium where he excelled in the Russian language and literature and learned French. In the same years, Zagir got interested in literary work. After his father's death, his mother Fatima removed him from the Russian school and sent him to a madrasah. In 1886–1891, Zagir Bigiev studied at the Apanaevsky Madrasah in Kazan. Here, along with the religion lessons, he studied Arabic, Persian and Turkish, continued to be interested in fiction and loved to read the works by Russian and French writers. After leaving the madrasah in 1891, Z. Bigiev returned to Rostov-on-Don and until the end of his life, he was a mullah there. At the same time, he worked on improving the level of his secular education by reading literary and scientific books. In 1893, Z. Bigiev traveled in Turkestan in order to study the life and culture of Central Asian peoples. More than once, Z. Bigiev visited St. Petersburg, Moscow and Crimea. He had deep knowledge of Russian, Turkish and Western European literatures, spoke several foreign languages. At the age of 16, he wrote his first novel "Oluf, yaki gүzəl kyz Khadichə" ("Thousands, or the Beautiful Khadicha"). This novel, written in the detective genre, was published in Kazan in 1887 (See more [2, pp. 10–11]). The literary critic S. Khafizov was one of the first to notice that this Tatar detective story had something in common with the French novel by E. Chavette "Hunting for Millions" [3, p. 113], in which the crooks are after the beautiful Angella dowry [4].

The Menzelinsky State Tatar Drama Theater named after Sabir Umetbaev opened its 87th theatrical season with a performance based on Zagir Bigiev's work "Өlүf, yaki gүzəl kyz Khadicha" ("Thousands, or the Beautiful Khadicha").

Materials and research methods

The focus of our study is the analysis of R. Ayupov's stage production based on Z. Bigiev's novel "Thousands, or the Beautiful Khadicha" [14]. The subject of the study is the stylistic features of this novel's stage interpretation on the Tatar stage.

The theoretical basis of our study is the works of L. Shkileva [5], S. Skorokhod [6] and D. Fardeeva [7].

Z. Bigiev's work has been thoroughly studied by Tatar literary critics (M. Gainullin [8, pp. 208–229], F. Musin [9, pp. 302–318], R. Dautov [10, pp. 360–379], H. Minnegulov [11, pp. 97–103], F. Bashirov [12, pp. 392–400], A. Akhunov [13, pp. 30–33] and others). The novelty of our work is the study of the features, characterizing the stage interpretation of Z. Bigiev's novel "Oluf, yaki guzal kyz Khadichə".

When studying the history of Z. Bigiev's novel "Thousands, or the Beautiful Khadicha" in Tatar culture, we used the cultural-historical method; when studying the ways of transforming a literary work into a stage one, we resorted to the structural-functional method.

Discussion

In the annotation to the two-act detective story, R. Ayupov characterizes the content of his stage work as follows: "The body of the young beauty Zuleikha is found in the hotel, and an investigation begins. Suspicion falls on the young Kazan Bai Musa Salikhov. Musa graduated from St. Petersburg University, but after the death of his father he is forced to continue the family business and becomes an entrepreneur. While studying in St. Petersburg, he meets the beautiful and educated girl Zuleikha who came with her father from Crimea. Young people fall in love with each other, true love is born between them. However, Musa's marriage proposal is rejected by Zuleikha's father on the pretext that he does not know the young man well enough. A year passes. Unable to bear the longing for her beloved, Zuleikha, without telling her mother, goes in search of Musa to Kazan. However, by this time, Musa's intentions have changed. One of the richest people in Kazan gives a hundred thousand in silver as his daughter Khadicha's dowry. The girl is engaged to Musa, and a week later a wedding is to take place. During their meeting at the hotel, Musa tells Zuleikha about it and offers her money asking the girl to return to her mother in Crimea. Having lost the meaning of life, Zuleikha, in despair, commits suicide. Musa has to go through an ordeal. The thing is, Khadicha's dowry seems to be very tempting to his friend Gabdenasyr. In his own interests, he hides the letter of the dying Zuleikha and thereby misleads the investigation. Thus, Musa is in prison. However, in the end, the truth is revealed - after the discovery of the letter, addressed to her mother by the dying Zuleikha, Musa is released. He marries Khadicha, and Gabdenasyr, having failed, commits suicide" [15].

As R. Galiullin points out, in Z. Bigiev's novel, "the motive for committing the crime is Khadicha's dowry of one hundred thousand rubles. The standard plot revolves around traditional questions: Who? How? What for? An investigation into the crime begins. In the novel, it is not always possible to understand the author's attitude to the depicted events.

Both Musa (Ilmir Kashapov) and Gabdenasyr (Ildar Khalikov) are very close to each other in terms of their social status, both are rich parents' heirs and, because of the dowry, seek to get Khadicha. But the author still sympathizes with Musa, mainly because Ahmadi-bai (Rinat Badretdinov) promised him his daughter before Gabdenasyr. The fact that Gabdenasyr, in order to achieve his selfish goal, tries to make Khadicha's father abandon Musa by deceit, Z. Bigiev qualifies as a dishonest act and "punishes" him for this. M. Gainullin defines the author's position in approximately the same way, emphasizing that, by not keeping his word given to Zuleikha and leaving her in difficult times, Musa becomes a criminal. Here, we should take into account the educational aims of the novel: the author's sympathies are with Europeanization, his ideal is enlightenment. The novel shows two kinds of conflict: between the criminal and the victim, between the criminal and the detective. When Zuleikha's suicide becomes known, the initial ideas about the victim and the perpetrator undergo changes: Musa, falsely accused of murder, becomes the victim, and Gabdenasyr becomes the perpetrator. The conflict of the detective and the criminal is about the disclosure of this particular secret. Musa's 10-year-with-hard-labour sentence performs the effect of a "false" climax. The denouement is surprising for the reader. The detective Shubin "leads" the external storyline, the "internal" threads are in the hands of Gabdenasyr. The novel is characterized by dynamism, the author's craving for the objectivity of the narrative and retrospective inserts also serve this purpose.

These and other features make it possible to identify this work as a traditional detective story. The types of the victim, the criminal and the detective are depicted with objective clarity. The author pays great attention to material evidence, the false conclusions, made by the detective as a "false trail", also serve to increase the intrigue. The mystery of the detective story is solved in an intuitive artistic way [2, pp. 10–11].

According to N. Skorokhod, "The synthesis of arts in the modern theater brings the director's vision of the performance to the fore, subordinating all the arts involved in it to his creative conception. Prose plays the leading role in the art synthesis on the theater stage. After all, the need to create an artistic analogue of the novel on the stage required the theater to search for more capacious means of expression in other areas of art. In order to fully recreate the volumetric structures of prose, the richness and diversity of its ideas and images on the stage, the theater needed a more active interaction of other arts. Prose stimulated and activated the processes of synthesis on the stage" [6, p. 54].

It was the first time that the work of Z. Bigiev has been staged in the Tatar theater. In his production, R. Ayupov resorts to the synthesis of different types of arts: literature, cinema, dance, music and circus. The theatrical performance becomes an "open artistic structure" (R. Barth) [16, p. 280]. Coming in contact with prose, which stimulates the semiosis of arts, the director-screenwriter makes adjustments to the poetics of the theater. As a result, acting plasticity changes, as well as the ways of experiencing emotions, communication of actors and audience, functions of music, interior and semiotics of the stage chronotope. The director has shortened the scene in the court, has made adjustments to the finale: contrary to the author's conception, he does not kill Gabdennasyr. According to the journalist R. Latypov, this outcome better corresponds to the realities of life [17]. As for the rest, R. Ayupov's production is compatible with the author's intention.

The performance takes the audience back to the nineteenth century. Having plunged into the hubbub of Kazan city streets, the viewer moves to rest with the characters of the play in the silence of the hotel rooms, occupied by the merchant Gabdullin (Khafiz Khammatullin). The peaceful atmosphere is disturbed by the news of a young woman's murder. The stage action takes us either to the house of the lawyer Andreev (Ilnaz Khismatullin), or to the house of Akhmadi Bai (Rinat Badretdinov), or the house of Nigmatulla (Foat Zaripov). The chronotope of Musa's memories (Ilmir Kashapov) incorporates the pictures of his life in Petersburg. Following the investigator Shubin (Nurlan Shaekhov), the viewer finds himself at the police station and in the homeland of the suicide girl in Crimea.

The scenography is extremely ascetic. It is dominated by the theatrical spirit. The space is organized with the help of sake-platforms, which are transformed either into a bed, or into a chaise, or into a wagon, or into a Sabantuy maidan. Moving the characters in the stage space by means of these platforms, the director demonstrates their rise or moral fall. He skillfully uses the dressing up technique (e. g. Shubin's dressing up as a beggar).

To enhance the meanings, the director resorts to a chorus of newsboys and maids. The choir helps to convey the bustling rhythm of city life.

The image of the carpet becomes a structure-forming element in the scenography of the perfor-

mance. A through-motif is the motif of life knots. By letting us a glimpse of the life of Tatar bais-fabricants in the 19th century, the scriptwriter, following the author and the investigator, unravels the knots of other people's destinies. As you know, in one square meter of a classic pile woolen carpet there can be from 90 to 360 thousand knots.

Dozens of colorful balls hang from the ceiling. Involuntarily, one recalls a magic ball from a fairy tale, which "rolls by itself, showing the betrothed ones the way to the place of their imprisonment, to the kingdom of evil." As a rule, the fairy-tale character does not know where the kingdom of Koshchei or Serpent Gorynych is located. The supporting-character in the person of Baba Yaga puts this knowledge into the hands of the epic character in the form of a guiding thread. A similar symbol can be found in the Greek myth of the Minotaur. Theseus is saved by the guiding thread of Ariadne. The thread has always descended from the celestial sphere, from another higher world. A thread wound into a ball is associated with higher knowledge. It leads the fairy-tale character to a place where he gets rid of illusions, gets to the root of his delusions. At the sight of multi-colored balls, I recollect the Tatar proverb: "Җерпе җуунasan, yomgak bulyr" ("If you wind the yarn, you will get a ball"). We are the witnesses of how Musa acquires the meaning of life.

In the performance, the ball gets a multifaceted interpretation. On the one hand, it symbolizes each of the characters' life-tangle, on the other hand, it helps the audience, which have freed themselves from idle gossip around the characters, to discover the true culprit of the tragedy that happened in the hotel. The multi-colored threads become the image of the ball of fate, woven from the threads of different people, participating voluntarily or involuntarily in the formation of the individual fate.

If the balls organize the top of the stage space, the bottom is formed by packs of the newspaper "The Kazan Telegraph" issues. In this way, the director emphasizes the spirit of the times, the spirit of Europeanization, penetrating into the new generation of Tatar merchants.

An important place is given to the camera, whose appearance on the stage marks a turning point in the life of the characters. Musa, at gunpoint of justice, is beginning to see clearly who his enemy is and who his friend is. Light plays an important role in these scenes.

In the episode about marriage, the image of a loom holds a significant place; on it, the oriental carpet that Zuleikha wove is left unfinished. In the finale, it looks like a mute reproach to the relatives who did not save the girl in love, the girl who decided to commit suicide because of the fear of being dishonored. The central pattern of the carpet - the tree of life – has remained unformed.

At the same time, in the development of the love story, the loom plays the role of an impromptu harp – a saz, which shapes the audience's idea of the soul strings. Each of the characters in the love triangles plays the soul strings of the other, dreaming of finding a place in the corner of the heart of their loved ones. In the characters' dreams, the object of their passion is mythologized smoothly taking the image of a siren woman.

The main idea of the play is the imminence of punishment: the Tatar people have a proverb "Doshman is ayaktan, dus bashtan yori" - "The enemy walks with his feet, the friend walks over the head". Musa trusts Gabdenasyr as he would trust a friend, so he shares his innermost secrets with him. Even people of the older generation, his relatives and acquaintances, who experienced a lot of hardships in their lifetime, understand that he is a cunning person, but they still cannot believe that he is capable of committing such a vile act. When they realize it, it is too late. By chance, Musa has a narrow escape" [17].

R. Ayupov has crafted the script wisely, having thoroughly thought through the system of characters. The performance fully reveals not only the main characters, but also every supporting character. In this production, Zuleikha, an episodic character, becomes a full-fledged heroine. According to R. Latypov, in R. Ayupov's performance "the image of Zuleikha helps to embody other ideas (Ilsina Minnemullina). Zuleikha leaves her home – it is both sad and instructive. Don't we see other people today who are ready to dive into the pool of love without a backward glance? The girl regrets her naivete and her thoughtless act… The guy can't be blamed either - he can't even imagine that the girl is so much in love with him. Having no news about Zuleikha, he makes up his mind to arrange his life without her… The love story of the girl and the boy is beautifully presented, resembling more of a melodrama than of a detective story, so a beautiful happy ending would be to the point… This would be a very beautiful love scene. But no, the girl dies, and the boy has to live with it … But the boy who has just escaped prison does not think about it, there are great opportunities in front of him: he gets rid of his enemy and takes a beautiful, wealthy girl as his wife, these thoughts will come to him later" [17].

The originality of R. Ayupov's performance is its Europeanized plot clad in the clothes of an oriental fairy tale. Journalist R. Mokhəmmatova was one of the first to pay attention to this feature: "The European plot is packed in an oriental box. Possibly, to make this love story resemble an oriental fairy tale" [18]. The East manifests itself in costumes and music.

Developing the marriage of convenience theme, Rassam B. Gyilmanov pays great attention to Khadicha's costume. An important place in the performance is given to the fesu - a headdress in the form of a small cap (a tablet), richly decorated with embroidery or coins. The money included in the title of the work, in the space of the performance, grows from a vital detail into a multi-valued symbol. In the motives of the key characters' actions, its role is emphasized through the features of Khadicha's Tatar costume. As R. Latypov rightly notes, "It can be said that the main wealth of Khadicha is money written 'on her face'. Her face is covered with gold coins. She rarely raises it - this is quite understandable, because the struggle is all about money. 'Everything here is decided by money. Both the desire for truth, and the desire to 'expose lies' - behind all this, there is money. They are ready to make any concessions for this money. Caught in a predicament, no one seeks justice, and the truth is bought. Either they have given up on justice at all, or it is no longer possible - no one is talking about the truth here"- concludes R. Latypov [17].

The director devotes great attention to the organization of the chronotope. The images of *a horse carriage* and *a wagon* give momentum the performance. Stylistically, it is through the antithesis that the space of memories, Musa's dreams and his business conversation with a lawyer are outlined. In the traditions of the theater del arte, the production presents pairs of servants (Elvira Khairetdinova - Azat Җihanshin), as well as a policeman (Indira Gaifullina) and a detective.

Developing the love story, the creators of the performance focus on love triangles: Zuleikha - Musa - Khadicha, Musa - Khadicha - Gabdenasyr. The plot of matchmaking is supported by the style of the costumes. There is a lot of gold in Zuleikha's Crimean folk festive costume embroidery. This is done to emphasize the walk of the society the female character belongs to. As we know, to tailor the wedding dress of the Crimean Tatars expensive fabrics should be used: velvet, brocade and silk. The symbolic color of the Crimean Tatars is red, so the female characters appear in red and pink costumes in the performance.

Developing the theme of matchmaking, the director resorts to the grotesque. This trend manifests itself in the costumes of the characters. Thus, the maid costume is made in the English style. The image of the maid remotely resembles the image of the Rat from the fairy tale "Thumbelina". This is how the theme of the bride-commodity is played up. The director exaggerates the facts: Khadicha's father is not interested in his daughter's wishes. All his thoughts are about increasing his capital as a result of profitable matchmaking. This is emphasized through the gestures of the female character. When Khadicha worries about her beloved, exposing her spiritual impulse, her face is open, at the sight of her father, the girl covers her face with an element of her headdress woven from money.

Humorously, but with a pinch of irony, the scenes of love are performed in the play. The loom turns into a harp-saz, and playing on its strings the lovers melt in their feelings. Plastic plays an important role in this. The choreographer exploits the aesthetics of the oriental dance (plasticity director Marat Kazyikhanov). The romantic style is supported by video graphics (Maxim Kunin). The mother's letter is illustrated with a video, showing Zuleikha in love in the bosom of nature. Landscape sketches create the idea of a romantic girl obsessed with her passion. Thanks to the Tatar folk song "Җngache", the scene of the matchmaking and dressing of the bride looks very lyrical. Once again, the director skillfully uses the potential of the antithesis: the female character's dreams ("Ai җingəche, soigənemne dimləche" – "Could you arrange my marriage to my beloved, auntie") come into conflict with the attitudes of her relatives. In this scene, the theme of the bride's forced choice is emphasized through making a ring out of a Tatar towel.

An important role in unraveling the detective story is played by Zuleikha's mother who "unties the knot of her daughter's suicide mystery" by telling about her confession letter.

In the play, the duel between Musa and Gabdenasyr is performed in the style of batyrs fighting on the Maidan. Raising Musa, debunking Gabdenasyr, the director focuses on the costumes (Musa is wearing a white shirt), he turns their faces in opposite directions, indicating the aspiration of the ideal hero to good, and the villain to evil.

Results

When developing the script, R. Ayupov tries to remain as close to the author's idea as possible. At

the end of the nineteenth century, Z. Bigiev, when writing his detective novel, was guided by the achievements of the French writers, the authors of the first detective stories. In the 21st century, the creators of the performance, based on the novel "Oluf, yaki gүzəl kyz Khadichə" (stage director R. Ayupov, artist B. Gilvanov, composer Yu. Bikchantaev, videographer Maxim Lunin), sought to find original features in the "nationalization" of the detective story on the stage of the Tatar theater. In the stage action, the Kazan and St. Petersburg chronotopes are smoothly intertwined with the Crimean (Eastern) ones. The plot of the courtship manifests itself in the costume design of the female images (costume details, color) and dances in the performance.

Conclusions

No doubt, the play "Oluf, yaki guzal kyz Khadichə" (dir. R. Ayupov) can be called the creative success of the Menzelinsky State Tatar Drama Theater named after Sabir Amutbaev.

References

1. Mustafin, R. A. (2005). *Detektivnaya literatura. Tatarskaya ehntsiklopediya* [Detective Literature. Tatar Encyclopedia]. T. 2. Kazan', Institut tatarskoi entsiklopedii. Pp. 264–265. (In Russian)
2. Galiullin, R. R. (2007). *Ehvolyutsiya detektiva v tatarskoi literature: avtoreferat dis. ... kandidata filologicheskikh nauk* [The Evolution of the Detective Story in Tatar Literature: Ph.D. Thesis Abstract]. Kazan. gos. un-t im. V. I. Ul'yanova-Lenina. Kazan', 23 p. (In Russian)
3. Khafizov, (1973). *Tatarskaya proza vtoroi poloviny XIX veka: k voprosu formirovaniya i razvitiya prosvetitel'skogo realizma: dissertatsiya ... kandidata filologicheskikh nauk* [Tatar Prose of the Second Half of the 19th Century: On the Formation and Development of Enlightenment Realism: Ph.D. Thesis]. Kazan', 199 p. (In Russian)
4. Shavett, E. (1877). *Okhota za millionami* [Hunting for Millions]. St. Petersburg, red. zhurn. 312 p. "B-ka dlya chteniya". (In Russian)
5. Shkileva, L. F. (1972). *Problema teatral'noi instsenirovki russkogo klassicheskogo romana na sovetskoi stsene: (MKHAT, 30-e gody): avtoreferat dis. na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya* [The Problem of Theatrical Staging of the Russian Classical Novel on the Soviet Stage (Moscow Art Theater, 1930s): Ph.D. Thesis Abstract]. Gos. in-t teatr. iskusstva im. A. V. Lunacharskogo. Kafedra istorii rus. dorevolyuts. i sov. teatra. Moscow [b. i.], 22 p. (In Russian)
6. Skorokhod, N. S. (2010). *Kak instsenirovat' prozu: Proza na russkoi stsene: istoriya, teoriya, praktika* [How to Stage Prose: Prose on the Russian Stage: History, Theory, Practice]. 344 p. St. Petersburg, "Peterburgskii teatral'nyi zhurnal". (In Russian)
7. Fardeeva, D. R. (2014). *Natsional'naya proza na stsene tatarskogo gosudarstvennogo akademicheskogo teatra imeni G. Kamala* [National Prose on the Stage of the Tatar State Academic Theater Named after G. Kamal].188 p. Kazan', IYALI. (In Russian)
8. Gainullin, M. Kh. (1966). *Tatarskaya literatura i publitsistika nachala XX veka* [Tatar Literature and Journalism of the Early 20th Century]. AN SSSR. Kazan. in-t yazyka, literatury i istorii. 435 p. Kazan', Tatknigoizdat. (In Russian)
9. Musin, F. (1985). *Zahir Bigiev. Tatar ədəbiyaty tarikhy 6 tomda* [Zahir Bigiev. History of Tatar Literature in 6 Volumes]. 2 t. XIX iөz tatar ədəbiyaty. Pp. 302–318. Kazan, Tatar. kit. nəshr. (In Tatar)
10. Bigiev, Z. (1991). *Zur gөnahlar: romannar, səyakhətnamə* [Deadly Sins: Novels, Travelogues]. 382 p. Kazan, Tatar, kit. nəshr. (In Tatar)
11. Miңnegulov, Kh. (1995). *"Ismeң sineң millət yashədekchə yashər"* ["Your Name Will Live as Long as Your Nation Lives]. Miras. No.11/12, pp. 97–103. (In Tatar)
12. Bəshirov, F. (2015). *Zahir Bigiev. Tatar ədəbiyaty tarikhy* [Zahir Bigiev. History of Tatar Literature]. 8 tomda. T. 3: XIX iөz. Pp. 392–400. Kazan, Tatar. kit. nəshr. (In Tatar)
13. Akhunov, A. (2009). *Achylmagan serlər* [Unsolved Mysteries]. Idel. No. 6, pp. 30–33. (In Tatar)
14. Bigiev, Z. (2022). *"Өlүf, yaki gүzəl kyz Khədichə" (R. Əyupov instsenirovkasy)* ["Thousands, or the Beautiful Khadicha" (staged by R. Ayupov)]. R. Əyupov shəkhsi arkhivy. Kul"yazma. 04.08. 19 p. (In Tatar)
15. Bigiev, Z. *"Өlүf, yaki gүzəl kyz Khədichə"* ["Thousands, or the Beautiful Khadicha"]. https://minzalateatr.ru/tizd-n-premera-14-oktyabr-zakir-bigiev-lef-yaki-g-z-l-kyz-h-dich/ (accessed: 12.12.2022). (In Tatar)
16. Bart, R. (1994). *S/Z*. Per., red. otv. G. K. Kosikova, per. V. P. Murat. 303 p. Moscow, RIK "Kul'tura". (In Russian)
17. Latypov, R. *"Өlүf", yaki Akcha baryna da khuҗa: Minzələ teatry berenche tatar detektivyn səkhnələshterde* ["Thousands…", or Money Owns Everything: Menzelinsky Theater Staged the First Tatar Detective Story]. URL: https://intertat.tatar/news/oluf-yaki-akca-baryna-da-xua-minzala-teatry-berence-tatar-detektivyn-saxnalasterde-5855439?ysclid=leb9qjdcu8775400611.(In Tatar)
18. Mөkhəmmətova, R. *Minzələ teatrynda prem'era: "Өlүf..." yaki Bigievnyң fenomenal'lege nidə?* [Premiere at the Menzelinsky Theater: "Thousands…", or What Is Bigiev's Phenomenality?]. URL: https://intertat.tatar/news/minzala-teatrynda-premera-oluf-yaki-bigievnyn-fenomenallege-nida-5855778?ysclid=lebdmrgf6e70884822 (accessed: 02.11.2022). (In Tatar)

ЗАҺИР БИГИЕВНЕҢ «ӨЛҮФ, ЯКИ ГҮЗӘЛ КЫЗ ХӘДИЧӘ» ДЕТЕКТИВЫ ТАТАР СӘХНӘСЕНДӘ

Чулпан Әфраим кызы Зарипова-Четин,
Кавказ университеты,
Төркия, 36000, Карс Мәркәзе,
chulpancetin@gmail.com.

Гөлүсә Габдерәшит кызы Аксой,
Бартын университеты,
Төркия, 74110, Бартын ш., Котлыбәй-Язычылар Мәркәзе,
gaksoy@bartin.edu.tr.

Мәкалә З. Бигиевнең «Өлүф, яки Гүзәл кыз Хәдичә» («Меңнәр, яки Гүзәл кыз Хәдичә») исемле беренче татар детектив романының режиссер Р. Әюповның сәхнә интерпретациясе үзенчәлекләрен өйрәнүгә багышланган. Бу әсәрнең татар әдәбиятында өйрәнелү тарихы системага салынган. Мәкаләдә инсценировкадагы персонажлар системасы, образларның идея-сәнгати потенциалы ачыкланган. Прозаның сәхнә интерпретациясендә көнчыгыш һәм көнбатыш традицияләренең үзенчәлекле синтезы күрсәтелгән. Р. Әюповның үз спектаклендә әдәбият, кино, бию, музыка, цирк кебек төрле сәнгать төрләренә мөрәҗәгать итүе исбатлана.

Төп төшенчәләр: татар әдәбияты, татар театры, детектив, Заһир Бигиев, Ренат Аюпов

Кереш

Әдәбиятта детективтан да популяррак жанрны күз алдына китерү мөмкин түгел. Криминаль эчтәлекле әсәрләрне элек тә, бүген дә олысы һәм кечесе йотлыгып укый. Татар әдәбиятында да детектив жанрның тарихы шактый бай. Әлеге жанрдагы беренче әсәр 136 ел элек иҗат ителгән. «Татар прозасында детектив әдәбият әсәрләре XIX йөз ахырында языла башлый. Татар әдәбиятында детектив юнәлешнең барлыкка килүе, бер яктан, шәһәр халкы һәм җинаятьләр саны арту, икенче яктан, рус һәм чит ил әдәбиятларының тәэсире көчәю белән бәйле» дип саный Р.Ә. Мостафин [1].

Әдәбият белгече Р. Галиуллин фикеренчә, Заһир Бигиев татар әдәбиятына мондый жанрның кирәклеген аңлаган беренче татар язучысы була. Татар әдәбиятында реалистик роман жанрына һәм публицистикага нигез салучы Заһир Ярулла улы Бигиев 1870 елда Дондагы Ростов шәһәрендә ахун гаиләсендә туа. Булачак әдип башлангыч белемне рус гимназиясендә ала, рус телен һәм әдәбиятын тирәнтен өйрәнә, французча да белә. Шул ук елларда Заһир матур әдәбият белән дә кызыксына башлый. Атасы үлгәч, анасы Фатыйма аны, рус мәктәбеннән алып, мәдрәсәгә бирә. 1886–1891 елларда Заһир Бигиев Казанда Күл буе мәдрәсәсендә укый. Биредә дин сабаклары белән бергә, гарәп, фарсы, төрек телләрен өйрәнә, матур әдәбият белән кызыксынуын дәвам итә, рус һәм француз язучыларының әсәрләрен яратып укый. 1891 елда мәдрәсәне тәмамлагач, З. Бигиев туган шәһәренә кайта һәм гомеренең ахырына кадәр анда мулла булып тора. Бер үк вакытта ул дөньяви белемен күтәрә, әдәбифәнни китаплар укый. 1893 елда З. Бигиев, Урта Азия халыкларының тормыш-көнкүрешен, мәдәниятен өйрәнү максаты белән, Төркестан буйлап сәяхәт кыла. З. Бигиев берничә тапкыр Санкт- Петербургта, Мәскәүдә, Кырымда була. Ул рус, төрек, Көнбатыш Европа әдәбиятларын тирән белгән, берничә чит телдә сөйләшкән. Уналты яшендә З. Бигиев үзенең беренче әсәрен – «Өлүф, яки Гүзәл кыз Хәдичә» исемле романын яза. Детектив жанрда язылган бу роман 1887 елда Казанда басылып чыга (Бу турыда тулырак: [2, с. 10–11]). Әдәбият белгече С.Х. Хафизов, беренчеләрдән булып, татар телендә язылган әлеге детективның француз Э. Шаветтаның “Миллионнарга ау” дигән романы [3, с. 113] белән аваздаш икәнлеген әйтә, анда да жуликлар Анджелла исемле чибәр кызның бирнәсе өчен тозак коралар [4].

Сабир Өметбаев исемендәге Минзәлә Татар дәүләт драма театры 87 нче театр сезонын Заһир Бигиевнең «Өлүф, яки Гүзәл кыз

Хәдичә» әсәре нигезендә куелган спектакль белән ачты.

Тикшеренү өчен материаллар һәм методлар

Анализ өчен материал буларак, З. Бигиевнең "Өлүф яки Гүзәл кыз Хәдичә" романы буенча Р. Әюпов эшләгән "Гүзәл кыз Хәдичә" инсценировкасы алынды [14]. Тикшеренү предметы – күрсәтелгән романның татар сәхнәсе өчен сәхнәләштерелгән инсценировкасының стиль үзенчәлекләре. Безнең тикшеренүнең теоретик нигезен Л.Ф. Шкилеваның [5], С.Н. Скороходның [6], Д.Р. Фәрдиеваның [7] хезмәтләре тәшкил итә.

З. Бигиевнең иҗаты татар әдәбияты белгечләре М.Х. Гайнуллин [8, 208–229 б.], Ф. Мусин [9, 302–318 б.], Р.З. Даутов [10, 360–379 б.], Х.Й. Миңнегулов [11, 97–103 б.], Ф. Бәширов [12, 392–400 б.], А. Ахунов [13, 30–33 б.] һ.б. тарафыннан өйрәнелгән. Безнең тикшеренүнең яңалыгы З. Бигиевнең "Өлүф, яки Гүзәл кыз Хәдичә" романының сәхнә инсценировкасындагы сәхнәләштерү үзенчәлекләрен өйрәнүдән гыйбарәт.

З. Бигиевнең "Өлүф, яки Гүзәл кыз Хәдичә" әсәренең татар мәдәниятендә тоткан урынын өйрәнү барышында, мәдәни-тарихи ысул файдаланылды, ә әдәби чыганакны сәхнә әсәре итеп үзгәртү юлларын шәрехләү өчен, структур-функциональ методка мөрәҗәгать ителде.

Фикер алышу

2 күренешле детектив романның аннотациясендә Р. Әюпов үзенең сәхнә әсәренең эчтәлеген болай дип тасвирлый: «Кунакханәдә яшь сылу кыз Зөләйханың үле гәүдәсе табыла, тикшерү башлана. Шик Казанның яшь бае Муса Салиховка төшә. Муса Петербург университетын тәмамлый, әмма әтисенең вафатыннан соң гаилә эшен дәвам итәргә, эшмәкәрлек белән шөгыльләнергә мәҗбүр. Петербургта укыган чорда, ул әтисе белән Кырымнан килгән чибәр һәм укымышлы кыз Зөләйха белән очраша. Яшьләр бер-берсен ошата, алар арасында чын мәхәббәт уты кабына. Ләкин Мусаның өйләнешү тәкъдимен, егетне начар беләм дигән сәбәп белән, Зөләйханың әтисе кире кага. Бу вакыйгалардан соң бер ел уза. Сөйгәнен сагынуга түзә алмаган Зөләйха, әнисенә әйтеп тормыйча, Мусаны эзләп, Казанга килә. Әмма бу минутка Мусаның ниятләре инде үзгәргән була. Казанның иң бай кешеләреннән берсе, кызы Хәдичәгә бирнә итеп, йөз мең көмеш бирә. Кыз ярәшелгән, бер атнадан Мусаның никахы. Кунакханәдә очрашу вакытында ул бу турыда Зөләйхага әйтә һәм кызга, әнисе янына Кырымга кайтыр өчен, акча тәкъдим итә. Дөнья ямен югалткан Зөләйха чарасызлыктан тормышын үз-үзенә кул салу белән тәмамлый. Мусаны алда зур сынаулар көтә. Чөнки Хәдичәнең бирнәсе аның дусты Габденнасыйрны да җәлеп итә. Үз мәнфәгатьләрен кайгыртып, ул Зөләйханың үлем алдыннан язган хатын яшерә һәм тикшерү эшләрен ялган юлга кертеп җибәрә. Шулай итеп, Муса төрмәгә эләгә. Ләкин, нәтиҗәдә, дөреслек таш ярып чыга – Зөләйханың үлем алдыннан әнисенә язган хаты табылып, Муса иреккә чыгарыла, алар Хәдичә белән өйләнешә. Җиңелгән Габденнасыйр атылып үлә» [15].

Р. Галиуллин әйткәнчә, З. Бигиев романында җинаять мотивы булып, Хәдичәнең йөз меңлек бирнә акчасы тора. Сюжет гадәти сораулар тирәсендә корыла: Кем? Ничек? Нәрсә өчен? Җинаять эшен тикшерү башлана. Романда авторның үзе сурәтләгән вакыйгаларга карата мөнәсәбәтен һәрвакытта да төгәл ачыклап бетереп булмый. Муса да (Илмир Кашапов), Габденнасыйр да (Илдар Халиков) социаль чыгышлары ягыннан үзара охшаш, икесе дә бай ата-ана варисы һәм икесе дә бирнә акчасына кызыгып, Хәдичәгә өйләнергә тели. Шулай да автор Мусага күбрәк теләктәш, чөнки Әхмәди бай (Ринат Бәдретдинов) кызын аңа, Габденнасыйрга караганда, алданрак ярәшкән. Габденнасыйрның, мәкерле максатына ирешү өчен, Хәдичәнең әтисен алдап, Мусадан баш тартырга өндәвен З. Бигиев намуссыз гамәл дип бәяли һәм шуның өчен аңа "җәзасын" да бирә. М. Гайнуллин исә автор позициясен түбәндәгечә билгели: Муса, Зөләйхага биргән вәгъдәсен бозып һәм аны авыр вакытта ташлап, җинаять кыла. Биредә романның мәгърифәтчелек юнәлешен дә исәпкә алмыйча булмый: автор европалашу ягында, аның идеалы мәгърифәтчелектә. Романда ике төрле конфликт чагыла: җинаятьче белән аның корбаны арасында һәм җинаятьче белән шымчы арасында. Зөләйханың үз-үзенә кул салуы билгеле булгач, корбан белән җинаятьче турындагы беренчел күзаллаулар үзгәреш кичерә: кеше үтерүдә гаепләнгән Муса үзе корбанга, Габденнасыйр җинаятьчегә әйләнә. Тикшерүче-шымчы белән җинаятьче арасындагы конфликт нәкъ менә шушы серне ачыклауны күздә тота. Мусаны 10 еллык

сөргенгә хөкем итү “ялган” кульминация эффектын бирә. Чишелеш укучы өчен көтелмәгәнчә килеп чыга. Тышкы сюжет сызыгын шымчы Шубин “алып бара”, эчке сюжет җепләре Габденнасыйр кулында. Романга динамизм хас, автор хикәяләүне объектив алып барырга тырыша, моңа ретроспективалы өстәмә текстлар да ярдәм итә.

Шушы һәм башка сыйфатлар әсәрне традицион детектив буларак билгеләү мөмкинлеген бирә. Корбан, җинаятьче һәм шымчы типажлары зур төгәллек белән сурәтләнгән. Автор җинаять билгеләренә, дәлилләргә зур игътибар бирә, шымчының “ялган эз” буларак, дөреслеккә туры килмәгән нәтиҗәләре шулай ук әсәрне укырга кызыклы итә. Детектив тарихның сере интуитив рәвештә сәнгати юл белән ачыла» [2, 10–11 б.].

Н.С. Скороход раслаганча, «хәзерге заман театрында берничә сәнгать төренең синтезы беренче планга режиссёрның күзаллавын чыгара, спектакльдә катнашкан сәнгать төрләре аның иҗади концепциясенә буйсындырыла. Сәнгать төрләренең синтезы процессында театр сәхнәсендә әйдәп баручы роль прозага бирелә. Сәхнәдә романның художестволы аналогын булдыру ихтыяҗы театрдан сәнгатьнең башка өлкәләрендә тагын да көчлерәк тәэсир итү чаралары эзләүне таләп итә. Прозаның күләмле структурасын, аның байлыгын, идеяләрен һәм образларын тулы канлы итеп сәхнәдә иҗат итү өчен, театрга башка сәнгать төрләре белән актив рәвештә хезмәттәшлек итү таләп ителә. Проза сәхнәдә синтез процессларына этәргеч бирә һәм активлаштыра» [6, 54 б.].

З. Бигиев әсәре татар сәхнәсендә беренче тапкыр куелды. Р. Әюпов үзенең спектаклендә сәнгать төрләре синтезына мөрәҗәгать итә: әдәбият, кино, бию, музыка, цирк. Театр спектакле «ачык сәнгать структурасы» булып китә (Р. Барт) [16, 280 б.]. Режиссёр-сценарист проза белән эшләп, сәнгать төрләренең семиозисына ирешеп, театр поэтикасына төзәтмәләр кертә. Нәтиҗәдә актерларның пластикасы, кичерешләре, актерларның тамашачы белән аралашуы, музыканың функциясе, җиһазлар, сәхнә хронотобының семиотикасы үзгәрә. Режиссёр суд сәхнәсен кыскарта, финалга төзәтмәләр кертә: автор концепциясенә каршы килеп, ул Габденнасыйрны үтерми. Журналист Р. Латыйпов фикеренчә, сюжеттагы мондый чишелеш тормыш-чынбарлыкка туры килә [17]. Моннан тыш Р. Әюпов инсценировкасында автор салган эздән чыкмый.

Спектакль тамашачыларны XIX гасырга алып кайта. Казан урамнарының гөрелтесеннән тамашачы геройлар белән бергә сәүдәгәр Габдуллин (Хафиз Хамматуллин) кунакханәсе номерларына кереп ял итә. Тынычлыкны яшь хатынның үлеме турындагы хәбәр боза. Сәхнә күренешләре безне әле адвокат Андреев (Илназ Хисмәтуллин) өенә, әле Әхмәди бай (Ринат Бәдретдинов) өенә яки Нигъмәтулла (Фоат Зарипов) өенә алып китә. Муса (Илмир Кашапов) хатирәләренең хронотобы аның Петербургтагы тормышының картиналарын да үз эченә ала. Тикшерүче Шубин (Нурлан Шәехов) артыннан тамашачы әле полиция участогына, әле үз-үзенә кул салган кыз артыннан Кырымга барып чыга.

Сәхнә бизәлеше аскетларча гади. Анда театральлек рухы хөкем сөрә. Пространство сәке-күперләр хисабына оештырыла: алар әле караватка, әле бричка - җиңел арбага, әле вагонга, әле Сабантуй мәйданына әйләнә. Геройларның әлеге сәке-күперчекләр ярдәмендә пространство буйлап күчеше аларның әхлакый үсеше яки түбән тәгәрәвенә дә ишарә итә. Режиссёр кием алыштыру алымын да оста файдалана (Мәсәлән, Шубинның хәерче булып киенүе).

Мәгънәви яктан көчәйтер өчен, режиссёр газета таратучы малайларның һәм асрау кызларның хорына мөрәҗәгать итә. Хор шәһәр тормышының ыгы-зыгысын күрсәтү өчен дә хезмәт итә.

Спектакльнең сәхнә бизәлешендә келәм структура кора торган образ булып китә. Тормыш төеннәре мотивы - үтәли мотив. Тамашачыларга XIX гасыр татар байлары-фабрикантларының көнкүрешен күрсәтеп, сценарий авторы роман авторы һәм тикшерүче-шымчы артыннан чит кешеләр язмышларының төеннәрен дә чишә. Билгеле булганча, классик рәвештә йоннан тукылган келәмнең бер квадрат метрында 90-360 төен булырга мөмкин.

Түшәмнән дистәләрчә төсле йомгаклар асылынып тора. Ирексездән, әкиятләрдәге тылсымлы йомгак искә төшә: үзеннән-үзе тәгәри һәм сөйгән ярларын эзләп, юлга чыккан юлчыларга сөйгән ярлары яшерелгән явызлык патшалыгына юл күрсәтә. Кагыйдә буларак, әкият герое Кощейның да, Дию пәриенең дә патшалыгына юлны белми. Эпик геройга Убырлы карчык ярдәмгә килеп, аның кулына тылсымлы йомгакның җебен тоттыра.

Грекларның Минотавр турындагы мифларында да шундый ук символны очратырга мөмкин. Тезейны Ариаднаның юл күрсәтә торган җебе коткара. Андый җепләр һәрвакытта да күктән, югарыдагы башка дөньядан төшерелә. Йомгакка чорналган җеп югарыдан иңдерелә торган гыйлемнәрне символлаштыра. Ул әкият героен тиешле җиренә китереп җиткерә, иллюзияләреннән арындыра, ялгышларын күрсәтеп бирә. Төрле төстәге йомгакларны күргәч, хәтергә «Җепне җыйнасаң, йомгак булыр» дигән татар халык мәкале килә. Без Мусаның тормыш мәгънәсен табуына шаһит булабыз.

Спектакльдә йомгак күпкырлы итеп шәрехләнә. Бер яктан, ул һәрбер персонажның тормыш йомгагын символлаштыра, икенче яктан, геройлар тирәсендәге гайбәтләрдән арынып, тамашачыга кунакханәдә булган фаҗигадәге гаепле кешене ачыкларга ярдәм итә. Төрле төстәге җепләр төрле кешеләрнең язмыш җепләреннән чорналган язмыш йомгагы образына җыйнала.

Йомгаклар сәхнә пространствосының *өске ягын* формалаштырса, *аскы ягын* - “Казанский телеграф” газетасы төргәкләре оештыра. Режиссёр шул рәвешле вакыт рухын, татар сәүдәчелегенең яңа буынына үтеп кергән европалашу рухын ассызыклый.

Фотоаппаратка мөһим урын бирелә, аның сәхнәдә кат-кат күренүе персонажларның тормышындагы кискен үзгәрешләрне белдерә. Муса хөкем вакытында үзенә кемнең дус, кемнең дошман икәнлеген ачыклый. Әлеге күренешләрдә ут мөһим рольне уйный.

Өйләнү турындагы сюжетта туку станы образына шактый урын бирелә. Әлеге станда Зөләйханың тукып бетерелмәгән келәме кала. Финалда ул, намусын югалтудан куркып, үз-үзенә кул салырга мәҗбүр булган гашыйк кызны яклап кала алмаган якыннарына телсез шелтә булып аңлашыла. Келәмнең төп бизәге – *гомер агачы* – тукылып бетмичә калган. Биредә бизәкнең *гомер агачы* булуы да, аның тукылып бетмәве дә очраклы түгел. Зөләйханың, морадына ирешә алмыйча, гомере өзелүгә ишарә итә алар.

Мәхәббәт сюжетының үстерелешендә *туку станогы* импровизацияле арфа – саз ролен дә уйный, ул тамашачыларда күңел кыллары турында күзаллау тудыра. Мәхәббәт өчпочмагында катнашучы һәрбер персонаж икенче берәүнең күңел кылларында уйный, сөйгән кешесенең йөрәк түрендә урын алырга хыяллана. Геройларның хыялларында гыйшык объекты мифлаштырыла һәм хатын-кыз-сирена образына әверелә башлый.

Спектакльнең төп идеясе – җинаять барыбер үз җәзасын алачак. «Дошман – аяктан, дус баштан йөри» дигән татар халкы гыйбарәсе дә бар. Габденнасыйрның дус түгел икәнен Муса күрми, аңа эч серләрен сөйли. Хәтта өлкәннәр, күпне күргән туганнары, танышлары “ул – астыртын” дисәләр дә, ул соң чиккәчә моңа ышанмый. Ышанганда инде соң була... Дөрес, тәмам соң булып чыкмый, ул котылып кала ала әле» [17].

Р. Әюпов үз сценариенда персонажлар системасына зур игътибар биргән. Спектакльдә төп геройлар гына түгел, һәрбер эпизодик персонаж да тулысынча ачыла. Әсәрдә төп герой булмаган Зөләйха спектакльдә тулы канлы герой булып катнаша. Р. Латыйпов фикеренчә, Р. Әюпов спектаклендә «Зөләйха (Илсинә Миңнемуллина) образы аша башка идеяләр дә үтеп кергән. Зөләйханың өен ташлап китүе кызганыч та, гыйбрәтле дә. Гашыйк булдым дип, бөтен дөньясын ташлап чыгып китүчеләр бүгенге заманда да бар. Кыз үзенең беркатлылыгы, ахырын уйламыйча эш итүе белән кызганыч та... Егетне дә гаепләп булмый – ул кызның шул дәрәҗәдә үзенә гашыйк икәнен күзаллый алмаган, Зөләйхадан бернинди хәбәр-хәтер булмагач, үзенең тормышын аннан башка гына корырга булган... Кыз белән егетнең мәхәббәт тарихы, детектив әсәр кысаларыннан чыгып, мелодрамага хас булганча, бик матур итеп тәкъдим ителгән. Аны шушында матур итеп төгәлләп куясы, аларны бергә калдырасы килә башлый... Ләкин юк – кыз һәлак була, ә егеткә шушының белән яшисе... Әмма инде җинаятьтән котылып калган егет бу хакта уйламый да, аның алдында юллар ачыла, ул дошманнан котыла, чибәр, акчалы кызга өйләнә… Бу фикерләр, бу уйлар әле аңа соңыннан киләчәк» [17].

Р. Әюпов спектакленең үзенчәлеге шунда ки, режиссёр-сценарий авторы европалаштырылган сюжетны *шәрык әкияте* киемнәренә киендерә. Моңа беренчеләрдән булып журналист Р. Мөхәммәтова игътибар итте: «Европача “пешерелгән” әсәр “шәрыкчә” тартмага салынган. Бәлки, бу – мәхәббәтне Шәрык әкияте итеп күз алдына китерүдәндер» [18]. Шәрык биредә костюмнарда һәм музыкада чагылыш таба.

Рәссам Б. Гыйльванов мәхәббәтсез, исәп-хисапка корылган өйләнү темасын үстереп,

Хәдичәнең костюмын аерым игътибар белән эшли. Спектакльдә фәскә - чигеп һәм вак тәңкәләр белән бизәлгән төймә кебек бәләкәй кәләпүшкә мөһим урын бирелә. Әсәрнең исеменә үк чыгарылган акча, спектакль пространствосында тормыш деталеннән күпмәгънәле символга кадәр үстерелә. Төп персонажларның гамәлләре мотивларында акчаның роле Хәдичә костюмының үзенчәлекләре аша ассызыкланган. Р. Латыйпов төгәл билгеләгәнчә, «Хәдичәнең төп байлыгы – акчалары икәне аның "йөзенә язып куелган" дип әйтеп була. Аның битен алтын тәңкәләр каплап тора. Ул аларны бик сирәк кенә күтәрә – бу аңлашыла да, көрәш бит акча тирәсендә бара».

«Бөтен нәрсәне дә акча белән хәл итәләр монда. Дөреслек өчен тырышу да, "ялган җиңсен" дию дә – барысының да артында акча ята. Юк кына әйбер өчен дә бар да кулын сузып тора һәм, шул акча өчен, әллә нинди рәвешләргә керергә әзерләр. Кыен хәлгә калгач, берсе дә гаделлек эзләми, ә дөреслекне сатып алмакчылар. Алар әллә инде гаделлеккә бөтенләй кул селтәгән, әллә инде бу мөмкин хәл түгел – дөреслек турында монда авыз ачып сөйләүче дә юк», – дип нәтиҗә ясый Р. Латыйпов [17].

Режиссёр хронтопны оештырганда, аңа зур мәгънә сала. Спектакльгә динамиканы *ат арбасы* белән *вагон* образлары да бирә. Хатирәләр пространствосы, Мусаның сагышлары һәм аның адвокат белән эшлекле сөйләшүе стилистик яктан антитеза аша күрсәтелә. Асраулар (Эльвира Хәйретдинова – Азат Җиһаншин), шулай ук полицейский (Индира Гайфуллина) һәм шымчы дел-арте театры традицияләрендә бирелә.

Мәхәббәт сюжетын үстереп, спектакльнең авторлары игътибарларын мәхәббәт өчпочмакларына юнәлтә: *Зөләйха – Муса – Хәдичә, Муса – Хәдичә – Габденнасыйр*. Яучылык сюжеты костюмнар стилистикасы белән көчәйтелә. Зөләйханың кырымча бәйрәм костюмы алтын ука белән чигелгән. Героиняның социаль чыгышы шулай ассызыклана. Билгеле булганча, кырым татарларының туй киемнәрен тегү өчен, кыйммәтле тукымалар кулланыла: бәрхет, парча, ефәк. Кырым татарларының символик төсе - кызыл төс, шуңа да спектакльдәге хатын-кыз персонажлар кызыл яки алсу төстәге костюмнардан чыга.

Режиссёр спектакльдә яучылык темасын гротеск алымнары белән көчәйтә. Әлеге тенденция геройларның костюмнарында да чагыла. Кунакханә хезмәтчесенең костюмы инглизләр стилендә эшләнгән. Хезмәтченең образы "Уймак кыз" әкиятендәге Күсе образын хәтерләтә. Шул рәвешле *кәләш-товар* темасы тирәнәйтелә. Режиссёр буяуларны тагын да куерта: Хәдичәнең әтисе кызының теләкләренә колак салып та тормый. Аның бөтен уе, кызына отышлы кияү табып, байлыгын арттыру турында гына. Бу героиняның хәрәкәтләрендә дә ассызыклана. Хәдичә сөйгәне турында борчылганда, аның турында сөйләгәндә, йөзен ача, әтисен күргә йөзен тәңкәләрдән тукылган баш киеме белән каплый.

Спектакльдә мәхәббәт күренешләре юмор белән, урыны-урыны белән каһкаһәле итеп уйнала. Станок арфа-сазга әйләнә, аның кылларында уйнаганда, гашыйк парлар үзләренең хисләрендә эри. Бу вакытта пластика әһәмиятле роль уйный. Хореограф шәрык биюе эстетикасына мөрәҗәгать итә (пластика буенча режиссёр Марат Казыйханов). Романтик стилистикага видеографика да ярдәм итә (Максим Кунин). Анага язылган хат гашыйк Зөләйханың табигать кочагындагы видеосюжеты белән озатыла. Пейзаж манзаралары гашыйк булган кызның романтик табигатен күрсәтү өчен хезмәт итә. Татар халык җыры «Җиңгәче»не җырлап яучылау һәм кәләшне киендерү сәхнәсе дә лирик төсләр белән баетылган. Режиссёр антитеза алымын янә оста файдалана: героиняның сагышлары ("Ай җиңгәче, сөйгәнемне димләче") туганнарының киңәшләре белән каршылыкка керә. Кәләшнең сайлау мөмкинлеге булмау темасы татар сөлгесеннән божра ясау аша ассызыклана.

Детектив табышмагын чишүдә Зөләйханың әнисе мөһим роль уйный, ул кызының барысы да язылган хаты турында сөйләп, үз-үзенә кул салуы турындагы "сер төенен чишә".

Муса белән Габденнасыйрның көрәше спектакльдә Сабантуй батырлары мәйданындагы көрәш стилендә эшләнгән. Мусаны күтәреп, Габденнасыйрны фаш итәр өчен, режиссёр игътибарны аларның костюмнарына юнәлтә (Муса ак күлмәктән) һәм аларның йөзләрен икесен ике якка карата: идеаль герой яхшылыкка, начар герой явызлыкка таба йөз тота.

Нәтиҗәләр

Р. Әюпов сценарийны эшләгәндә, мөмкин кадәр романга тугрылык сакларга омтыла. XIX гасыр ахырында З. Бигиев үзенең детектив романын язганда, беренче детективлар авторлары – француз язучыларына йөз тота. XXI гасырда роман буенча куелган «Өлүф, яки Гүзәл кыз Хәдичә» спектакле авторлары (режиссер-инсценировка ясаучы Р. Әюпов, рәссам Б. Гыйльванов, композитор Й. Бикчәнтәев, видеограф Максим Кунин) татар театры сәхнәсендә детектив сюжетны “миллиләштерү” эшендә кызыклы алымнар табарга омтылганнар. Сәхнә куелышында Казан, Петербург хронотоплары салмак кына Кырым (Шәрык) белән үрелеп китә. Яучылык сюжеты спектакльдәге хатын-кыз образларының костюмнарында (костюм детальләре, төсләр), биюләрдә үзе турында белдерә.

Йомгаклау

«Өлүф, яки Гүзәл кыз Хәдичә» спектаклен (реж. Р. Әюпов), һичшиксез, Сабир Өметбаев исемендәге Минзәлә Татар дәүләт драма театрының иҗади уңышы дип бәяләргә була.

Әдәбият

1. Мустафин Р.А. Детективная литература // Татарская энциклопедия. Т.2. Казань: Институт татарской энциклопедии, 2005. С. 264–265.
2. Галиуллин Р.Р. Эволюция детектива в татарской литературе: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.02 / Казан. гос. ун-т им. В.И. Ульянова-Ленина. Казань, 2007. 23 с.
3. Хафизов С.Х. Татарская проза второй половины XIX века: к вопросу формирования и развития просветительского реализма: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03. Казань, 1973. 199 с.
4. Шаветт Э. Охота за миллионами. Санкт-Петербург: ред. журн. «Б-ка для чтения», 1877. 312 с.
5. Шкилева Л. Ф. Проблема театральной инсценировки русского классического романа на советской сцене: (МХАТ, 30-е годы): автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 17.00.01 / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. Кафедра истории рус. дореволюц. и сов. театра. Москва: [б. и.], 1972. 22 с.
6. Скороход Н.С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. СПб.: «Петербургский театральный журнал», 2010. 344 с.
7. Фардеева Д.Р. Национальная проза на сцене татарского государственного академического театра имени Г. Камала. Казань: ИЯЛИ, 2014. 188 с.
8. Гайнуллин. М.Х. Татарская литература и публицистика начала XX века / АН СССР. Казан. ин-т языка, литературы и истории. Казань: Таткнигоиздат, 1966. 435 с.
9. Мусин Ф. Заһир Бигиев // Татар әдәбияты тарихы: 6 томда. 2 т.: XIX йөз татар әдәбияты. Казан: Татар. кит. нәшр, 1985. Б. 302–318.
10. Бигиев З. Зур гөнаһлар: романнар, сәяхәтнамә. Казан: Татар. кит. нәшр. 1991. 382 б.
11. Миңнегулов Х. «Исмең синең милләт яшәдекчә яшәр» // Мирас. 1995. №11/12. Б. 97–103.
12. Бәширов Ф. Заһир Бигиев // Татар әдәбияты тарихы: 8 томда. 3 т.: XIX йөз. Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. Б. 392–400.
13. Ахунов А. Ачылмаган серләр // Идел. 2009. № 6. Б. 30–33.
14. Бигиев З. «Өлүф, яки Гүзәл кыз Хәдичә» (Р. Әюпов инсценировкасы) // Р. Әюпов шәхси архивы. Кулъязма. 04.08. 2022. 19 б.
15. Бигиев З. «Өлүф, яки Гүзәл кыз Хәдичә» // https://minzalateatr.ru/tizd-n-premera-14-oktyabr-zakir-bigiev-lef-yaki-g-z-l-kyz-h-dich/ (мөрәҗәгать итү вакыты: 12.12.2022).
16. Барт Р. S/Z / пер., ред. отв. Г. К. Косикова, пер. В. П. Мурат. Москва: РИК «Культура», 1994. 303 с.
17. Латыйпов Р. «Өлүф», яки Акча барына да хуҗа: Минзәлә театры беренче татар детективын сәхнәләштерде // URL: https://intertat.tatar/news/oluf-yaki-akca-baryna-da-xua-minzala-teatry-berence-tatar-detektivyn-saxnalasterde-5855439?ysclid=leb9qjdcu 8775400611
18. Мөхәммәтова Р. Минзәлә театрында премьера: «Өлүф...» яки Бигиевнең феноменальлеге нидә? // URL: https://intertat.tatar/news/minzala-teatrynda-premera-oluf-yaki-bigievnyn-fenomenallege-nida-5855778?ysclid=lebdmrgf6e70884822 (мөрәҗәгать итү вакыты: 02.11.2022).

ДЕТЕКТИВ ЗАГИРА БИГИЕВА «ТЫСЯЧИ, ИЛИ КРАСАВИЦА ХАДИЧА» НА ТАТАРСКОЙ СЦЕНЕ

Чулпан Афраимовна Зарипова-Четин,
Кавказский университет,
Turkey, 36000, Kars/Center,
chulpancetin@gmail.com.

Гульуся Габдрашитовна Аксой,
Бартынский университет,
Турция, Бартын, Факультет Агаджи, 54,
gaksoy@bartin.edu.tr.

Статья посвящена изучению особенностей сценической интерпретации первого татарского детектива «Тысячи, или красавица Хадича» З. Бигиева режиссером Р. Аюповым. Систематизирован материал по степени изученности этого произведения в татарском литературоведении. Охарактеризована система персонажей в инсценировке, выявлен идейно-художественный потенциал образов. В статье раскрыты особенности переплетения восточных и западных традиций в сценической интерпретации прозы. Доказано, что Р. Аюпов прибегает в своем спектакле к синтезу разных видов искусств: литература, кино, танец, музыка, цирк.

Ключевые слова: татарская литература, татарский театр, детектив, Закир Бигиев, Ренат Аюпов