DOI: 10.26907/2311-2042-2023-20-1-126-147

AMIRKHAN YENIKI'S WORKS ON THE TATAR STAGE

Gulfiya Rasilevna Gainullina,
Kazan Federal University,
18 Kremlyovskaya Str., Kazan, 420008, Russian Federation,
gulfiarasilevna@mail.ru

The article explores the history of the works by Amirkhan Eniki, the national writer of the Republic of Tatarstan and laureate of the State Prize named after G. Tukay, on the Tatar stage. Tatar theaters have repeatedly turned to the writer's prose. The Tatar State Theater of Drama and Comedy named after K. Tinchurin staged such productions as "Kurkam min bu bakhettan" ("I Am Afraid of This Happiness", 1987, director P. Isanbet, the author of the dramatization N. Shaikhutdinov, M. Zabbarov), based on the story "Reshe" ("Haze", 1962), and "Golandem tutash hatirase" ("Memoirs of Gulyandam Tutash", 2018), based on the story of the same name (1975, directed by R. Zagidullin, the author of the dramatization I. Gali). In 2019, the youth theater "Mizgel" ("A Moment", KFU, dir., the author of the dramatization I. Khafizov), and in 2022 – the Tatar State Academic theatre named after G. Kamal (dir., the author of the dramatization A. Zabbarov) showed the story "Reshe" ("Haze", 1962). M. Zabbarov presented the performances based on the writer's novels "Aytelmagan vasiyat" ("The Untold Will") and "Yorak sere" ("The Secret of the Heart") on the stage of the youth theater "Mizgel" (TGGPU) in different years. The Almetyevsk Tatar Drama Theater put on the play "Tormysh Koraby" ("The Ship of Life", 2011, directed by G. Akberdina, authored by F. Ismagilova) on its stage.

Our study is based on dramatizations of the writer's prose. The subject of the research is the ideological and aesthetic features of the writer's and directors' findings, the methods of stage embodiment of A. Eniki's philosophical and moral thoughts. The innovation of the study lies in the study of acting skills.

Key words: Tatar literature, theater, culture, Amirkhan Eniki, story, performance

Introduction

The works of Amirkhan Eniki (1909-2000), the Tatar prose "gem" of the second half of the 20th century, have reached the Tatar reader and viewer in the language of theatrical art. It should be noted that over the past four decades, directors Prazat Isanbet, Marsel Zabbarov, Nail Shaikhutdinov, Rashit Zagidullin, Aidar Zabbarov, Guzel Akberdina and Ilfak Khafizov have worked in this area. Once, talking to the young director M. Zabbarov, the writer expressed his desire to see his stories on stage. The dramatization of the writer's epic texts, based on psychologism, is a rather challenging task. For the first time, Amirkhan Eniki's work was staged in the Tatar theater by director Prazat Isanbet, the People's Artist of Tatarstan, Honored Worker of Culture of Russia. Young actors, N. Shaikhutdinov and M. Zabbarov, decided to put up a play called "Kurkam min bu bakhettan" ("I Am Afraid of This Happiness") based on the story "Reshe" ("Haze"). It is noteworthy that the first work of M. Zabbarov, the People's Artist of Russia and Tatarstan, was Amirkhan Eniki's story translated into the language of theatre. After getting acquainted with the text of the dramatization, the writer accepted it without a single amendment and gave his permission to put it on stage [2, p. 1]. After 1987, in 2018, the Tatar State Theater of Drama and Comedy named after K. Tinchurin turned to the writer's work again. Rashit Zagidullin, the Honored Worker of Culture of Tatarstan, Honored Artist of Russia, at that time the chief director of the theater, staged A. Eniki's romantic story "Gulandam tutash khatirase" ("Memories of Gulandam Tutash") for the first time. In 2022, the young director Aidar Zabbarov took on the production of the writer's work on the stage of the Tatar State Academic Theater named after G. Kamal. Noteworthy is the staging of the writer's story "Ber gena sagatka" ("Only for One Hour"), which proves to be very appropriate in the introductory part of the stage production based on the story "Reshe" ("Haze"). With the youth theater "Mizgel" ("Moment"), M. Zabbarov staged two more stories of the writer. Later, the young director I. Khafizov, continuing the traditions of his mentor M. Zabbarov, turned to the story "Reshe" ("Haze"). In 2011, at the Tatar State Drama Theater of Almetyevsk, G. Akberdina put on the play "Tormysh koraby" ("The Ship of Life"), based on the writer's stories. As you can see, these three well-known republican theaters and the Kazan

University youth theatre showed dramatizations of three novels and seven short stories to the theatre audience.

Materials and methods of research

We studied M. Zabbarov and N. Shaikhutdinov's dramatizations "Kurkam min bu bakhettan" ("I Am Afraid of This Happiness") (1987), I. Gali "Golandem tutash khatirase" ("Memories of Gulandam Tutash") (2018) ([2], [3]) based on A. Eniki's stories "Reshe" ("Haze") (1962), "Golandem tutash khatirase" ("Memories of Gulandam Tutash") (1975), A. Zabbarov's dramatization of "Reshe" ("Haze") (2022) and the dramatization of "Tormysh koraby" ("The Ship of Life") (2011) [4], based on the stories "Shayaru" ("To Joke"), "Tynychlanu" ("Calm Down"), "Tonge tamchylar" ("Night Drops"), "Maturlyk" ("The Beauty"), "Ber suz" ("One Word") and "Tangerine Satuchy" ("A Tangerine Seller"). Methods and principles of research were determined according to the purpose and object of our scientific research. The following methods of analyzing a literary work were used: cultural-historical and comparative-historical.

Discussion

Literary scholars and critics have always been interested in the study of prose by A. Eniki, whose works were defined as classical literature even during the writer's lifetime. The professional critic F. Minnullin's statement, that "the works of A. Eniki brought stormy controversy to our criticism, awakening opposing opinions" [5, p. 231], is still relevant. In his article "Namus Eshe" ("A Matter of Conscience", 1964), the critic, discussing the story "Reshe" ("Haze"), cites excerpts from his conversation with the writer himself: ""Reshe" ("Haze") is the story about Zufar's family"". To the question "Where, how did you find Zufar Sabitov?", A. Eniki answered as follows: "It was not difficult to find Zufar Sabitov. They used to be and they still are with us, in my opinion. However, do not think that people like Zufar are found only in the field of trade and supply. The point is not their job, but the philosophy of man" [5, p. 235]. Developing his idea, the critic refers to the words of G. Kuklis in the article "Various Qualities of Amirkhan Eniki" in the "Literaturnaya Gazeta" dated February 7, 1975, after the publication of the story in Russian: "A similar character has not yet appeared in national literatures, it is the writer's discovery" [5, p. 239].

Therefore, it is obvious that Amirkhan Enik'si main goal was to reveal the "philosophy of man". How is the main idea of the author, the main character Zufar Sabitov, a discovery in the literary trend of his time, interpreted in the language of theatre?

In the story itself, the time of events is indicated as May 9, 1945, which is noted in history. The narrator presents Zufar Sabitov, who is to wake up on the day of the Great Victory and choose his own path. Using the technique of sleep to describe the inner state of the hero, the author prepares the reader for the plot development. Through the symbols, seen in his dream, the protagonist's depressed state of mind is conveyed: *"The steppe is empty, the steppe is quiet, it is flat and boundless"* [6, p. 7].

An unexpected but important change is expected in the main character's life: *"Like a red-hot iron from a very hot, dry sky, the snow-white sun is looking directly into his eyes…"* [6, p. 7], this worries the man (*"the living sun… constantly warms, burns").* At the same time, he is in a hurry to get rid of this condition of his (the symbolic detail is "*a fierce steppe*"): *"Where is he going, to the west, to the east, it seems, he doesn't know exactly, but he must go, it's impossible not to go, because there's no way stop here"* [6, p. 7]. With the help of the image, presented by the stream of thought technique, the author's opinion is clarified: everyone seeks and finds a way to their own happiness: *"The fact that he has left all by himself, without telling anyone, without taking anyone with him, only of his own will"* [6, p. 7].

In the stage version, written jointly with Nail Shaikhutdinov, "Kurkam min bu bakhettan" ("I Am Afraid of This Happiness"), where M. Zabbarov himself played Zufar, in "Reshe" ("Haze") performed by Ilfak Khafizov and by Aidar Zabbarov, Zufar is presented in the same way as in the story: "For Zufar, one truth is as clear as day: one fact of staying alive in the war will give a person the right to say "I am happy!"… However, for Zufar, only this kind of happiness is not enough. He is a realist, in his opinion, the fact of being alive is not true happiness. How to live while staying alive – that's the point. And he already knows this: happiness is to live in the way you want, happiness is material and spiritual independence. If so, Zufar must build his future life in the way he himself wants it to be - independent, free and wealthy. In any case, he should strive for this with all his might. To do this, he will now have to quickly solve two specific tasks. The first is to transfer money into property, i.e. buy either a house or an apartment; the second is to marry a

good girl who will become his support and share his desires…" [2, p. 24].

Let's look at important symbols that were not reflected in any of the dramatizations written on the basis of the story. The writer describes the changes in the inner state of Zufar; they have been gradually emerging in him translated through the image of the sun. Zufar is aware of their existence (it is like feeling *"a careless sun sticking to a traveler like a dog"*), but he believes that his is a carefree lifestyle: *"At first it was not at all boring for him, walking on a flat steppe. On the contrary, it was somehow pleasant for him to walk in this freedom, in this silence"* [6, p. 7]. Carelessness and duplicity is his state of mind that kills bright, warm feelings in a person, over time it gives rise to anxiety, the author says, describing the path that Zufar has chosen *("However, over time, the boundless dead steppe began to worry him, disturb him"* [6, p. 7]). Zufar is not ready to change yet. Zufar, who does not understand himself, gets angry: *"His 'fellow traveler', again silently walking by his side across the mirror-smooth sky, turns out to be very insidious, evil. Now it is baking the top of Zufar's head, so hot, as if deliberately trying to boil his head…"* [6, p. 7]. The author describes the hopeless state of the man – thirst: *"With every step it gets more impossible to endure this thirst, it is incredibly hard, his chapped and blackened lips: „Water… water… water… !" – are constantly moving on their own"* [6, p. 7]. Thus, with the help of the symbol of water, which is read as a symbol of life, the author describes a new desire – the desire to live differently, which arises in Zufar. The lake that appears in front of Zufar is a re-creation of a new reality that he himself longs for, happiness, avoidance of hopelessness, "readiness to go crazy": *"… a large, round, shiny lake suddenly opened up … It was so real, so close as if a soft mist of water had touched him"* [6, p. 8]. Here one can read the philosophy of life, which has been openly heard from A. Eniki's stories of 1941: fate always gives a person who finds himself in a hopeless position the opportunity to change, to take the right path. According to the writer, each person is given the opportunity to build the reality he needs, but the destructive force that prevents the realization of this potential – the feeling of fear overshadows his mind.

Thus, by ignoring the symbols of the sun, steppe, water in the dramatization of 2022, the actor Almaz Burganov deprives Zufar Sabitov of the opportunity to convey "human philosophy", which means that the author's opinion mentioned above also changes. Zufar-Aydar Zabbarov is reproduced just like a businesslike small trader who triumphantly conveys the compulsion to live according to the plan. It should be noted that the viewer understands that the carelessness, duplicity and fear, experienced by Zufar-Almaz Burganov in his usual state of mind, have destructive power! However, the modernist aesthetics of the stage version does not contribute to the representation of the philosophy of the Zufar created by A. Eniki.

In the story, Zufar is at work on Victory Day: it's time for him to take out the food that *"was kept in warehouses, waiting for this day"* [6, p. 9], *"when you start calling retail outlets" "the festive mood seems to remain outside"* [6, p. 9]. Aidar Zabbarov has noted this line and has enriched it with individual details. Worried and frightened, Zufar is in a hurry to deliver goods (for some reason, the director has limited the range of goods only to vodka) to retail outlets. But in the dramatizations of Nail Shaikhutdinov, Marcel Zabbarov and Ilfak Khafizov, this part is omitted.

Another point in the literary text deserves special attention. Zufar *"despite the fact that he was just going to work, on holiday he put on a white shirt with an embroidered collar, a gray suit that always hung in the closet and summer shoes. All of the same color, one might say, of the same sort, except that his blue cap spoiled the whole look. All right, there are still times ahead when we will dress from head to toe in the same color…"* [6, p. 9]. P. Isanbet's dramatization does not give a description of the characters' appearance. Aidar Zabbarov does not pay attention to this image in the story either. Too snobbishly dressed Zufar arouses suspicion in a sophisticated viewer. Is this really the year of the end of the Great Patriotic War? Is this a portrait of Zufar, painted by Amirkhan Eniki, who himself took part in the war? The appearance of Zufar is purely the director's invention. Thus, the director adds new touches attaching a new meaning to Zufar, created by the author. Whether this interpretation boosts your belief is another thing. Won't this portrait in the mind of those viewers who do not know Eniki's images thoroughly create a completely different picture? This is Aidar Zabbarov's responsibility. Ilfak Khafizov's Zufar in this respect corresponds to A. Eniki's text.

Zufar's state of mind, represented by A. Eniki as a binary opposition alien / one's own, has been noted by all the directors. Aidar Zabbarov and Ilfak Khafizov find it important to emphasize the difference in Zufar's condition during the war and

after the war. Zufar's condition after the war is clearly depicted in the text: *"From now on, he will not be afraid of anyone but look everyone in the eye"* [6, p. 10]. Zufar is afraid because "*all the people are there, on fire, and he is walking among them safe*" *"everyone is looking at him like a stranger, an enemy"* [6, p. 10]. According to the text, people warmly welcome the brave, independent, armless major Simakov. Zufar's fear urges him to be careful with someone in proximity, he prefers to pass by these "armless" people just raising his blue cap and bowing his head [6, p. 10], or he avoids them, because *"he doesn't enjoy these meetings with the armless major"* [6, p. 10] (more correctly, does not consider it necessary). Later, this meaning is reinforced in him: he does not shake hands when he greets old man Kuramshin. During the performances, unfortunately, these details are not paid attention to! Zufar, created by Almaz Burganov, does not shake hands when meeting the old man Kuramshin, however, this fact is not paid due attention to.

In the second part of the story, the world of Rashida Safina is represented. The story is told in the form of Zufar's recollection of these events. The beginning of the story is marked as historical time, the end of cold January 1943. Zufar's attitude towards the four people he meets at the *"cold, dark, scary, empty"* [6, p. 16] station does not feel natural. In all three dramatizations, this part is similar to its description in the story. In the dramatizations, *"a plump, well-fed guy, wearing a good coat, an astrakhan hat with a leather top and high fur boots made of dog skin with a long top, a blue sheepskin coat on one arm and a black suitcase in the other hand"* [6, C 16] *"angrily waved his hand"* at the people whose *"appearance was very clumsy and very ugly"*, one was as fat as a barrel, wearing rolled up trousers, felt boots, another one wore a shawl and the third one had a malachai hat on.

Another detail in the text can be found unchanged in all three dramatizations, it fulfills its ideological and aesthetic significance. Everyone keeps telling about their trip to Turai, but Zufar hears only Rashida *"with her small brown eyes, so grown-up, tall and neat"* [6, p. 18]: *"Zufar stood for a moment without taking his eyes off her. Somehow that straight and serious look of hers and the sweet smile of the girl made him stand in surprise"* [6, p. 18]. It is at first sight that Zufar appreciates Rashida's soul, which *"seemed sincere and natural at first sight"*. The task to find a horse, assigned to Zufar, is also preserved in the scripts of the plays: *"You will find it if you want"* [2, p. 4]. Rashida expresses her confidence in the man, Zufar whose heart is full of fear and he is inspired by the frank and sincere confidence of this woman. Rashida, for her part, trusts Zufar's ability to be a reliable man, and is infatuated with him, because it is something they both desire. The moment of Rashida and Zufar's meeting, represented in the dramatizations, is an attempt of two lone hearts, lost in cold reality, to find a reliable friend: *"I found a person, a person to be admired, this person himself, his warm attitude was dear to me…"* [6 , p. 171]. Rashida, who, despite the desire to calm down her soul, one day loses her sense of responsibility, her human pride, female pride and modesty, she realizes her helplessness and this feeling gives rise to a feeling of regret in her soul and pushes her towards doing the wrong thing.

The third chapter is given separately in order to emphasize the importance of Zufar's feelings. In transferring the sense of space (*"what is called a club, standing sideways to the street, is an old building of a mosque with a demolished minaret"* [6, p. 27]), the author lays the responsibility for the zufars' tragedy on the existing Soviet ideology, here the problem is discussed as a social issue.

The detail of the story: After the performance was over, the villagers did not clap, the text of the village melody was consonant with the feeling of grief familiar to these people. The tragedy of the people who did not want to put up with this reality, but were forced to do so, acquired universal significance:

> "The song was over. The people sitting in the darkness were silent for some time. As if in dreams they flew far away from this old mosque in search of their dear loved ones, their hopes and their happiness. And they sat silently as if they had met with their loved ones in the distant snowy steppes, icy swamps, dark forests and could not make themselves return to this cold loneliness. Yes, in such a state it was impossible to applaud enthusiastically" [6, p. 28].

This part is successfully represented in Aidar Zabbarov's staging.

Prazat Isanbet has preserved the songs of the story "Taftiley" ("Taftilyau"), "Yuksynu" ("To Yearn") unchanged, and this can be considered an achievement of the director. Speaking in A. Eniki's language, representatives of Naki Isanbet's generation say, "Tatar listeners, first of all expect soulfulness in a song, want to hear soulful melodies" [7, p. 499]. The author associates Rashida's beauty with the mysterious sincerity in Tatar man's soul.

In the introductory part of A. Zabbarov's stage version, the actors' performance makes it possible to fully comprehend the characters in "Ber gena sagatka" ("Only for an Hour"), here it should be noted that Zakhida, performed by Guzel Shakirova who later plays the role of Rashida, is incredibly convincing. In this case, each director develops the author's idea of spiritual fortitude in his own way. In the stage version, like in the story, this idea of the author is emphasized by Yarullin: *"People have a very strong love for life, this is the secret…"* [6, p. 39]; this idea is intensified by Rashida: *"…whatever song you take, first of all it awakens in the soul of a person the love of life, it strengthens the desire of a person to live …"* [6, p. 39]. Grandma Malika confirms the truth that only love for life can bring joy when you are experiencing grief and suffering: *"For a villager, joy is a song, you are right"* [6, p. 39]. The ability of a Tatar person to be grateful to suffering is defined as "like life itself, real, simple" advice from an old woman who tells her life: *"Life is hard, but despite this, we are grateful, it's not worth complaining at such a time, saying 'there's nothing to be done'!"* [6, p. 40].

In the work and performances of P. Isanbet and A. Zabbarov, special attention is paid to the purchase of a house by Zufar. *"Remained from some very petty merchant"* [6, p. 69], *"the logs over the foundation were rotten"* [6, p. 69] The Sabitovs' house on the Sukonka is like Zufar's turning into a lake – an attempt to depict the desire for peace of mind, an escape from reality, which is based only on monetary relations. Therefore, it was necessary to preserve the symbol of the lake in the dramatizations! The new reality, chosen by Zufar, is *"like in the ancient cities of the county without an owner, quiet and calm"* [6, p. 76]. The story should reveal, deeply rooted in his mind, the essence of the Tatar man – modest, proud, not subject to modern fuss, this is Zufar's inner aspiration:

> "Despite the fact that it was built a long time ago, it somehow shone like a new house, retaining its proud appearance, it stood straight and level. And yet the house was not devoid of artistic elements: cornices, window frames, without excessive variegation, decorated with net ornaments and the pillars of the porch made in the form of thin belts and vaults – all this gave the house restrained elegance…" [6, p. 76].

Having a garden near his house was Zufar's *"long-standing dream"* [6, p. 79]. Zufar, who *"from his childhood grew up in ignorance of nature and plants"*, believed that a garden was something "*very expensive and very valuable*", the idea which makes the reader respect and trust this man's attitude: *"And now, more colorful and more expensive than the house itself, in front of him an old garden spread out"* [6, p. 79]. By preserving this symbol in dramatizations, by emphasizing it, the directors could have preserved the depth of thought inherent in the image of Zufar. It should be noted that the symbol of the idyllic garden connects A. Eniki's prose with the Tatar prose of the early 20th century and the social motivation of the problem in the dramatizations could have acquired special depth. The writer blamed the existing Soviet system for not being able to return to the essence of life:

> "This dilapidated, old, abandoned quiet garden, somehow made him think of the irrevocable life of an old noble intellectual. With some sadness, he regretted the loss of this life" [6, p. 80].

In the dramatizations, the image of Zufar, performing the role of a simple merchant, turns the man's regret into an ironic celebration. Such type of a trader could not be in love with the pure-hearted poor Rashida. A. Eniki's Zufar is an enterprising Tatar husband who managed to truly appreciate the proud, sincere world of Rashida and the old Tatar way of life, who gained his inner strength and courage escaping the control of modernity. The authors of dramatizations, unfortunately, have not revealed the potential content hidden behind the symbols and failed to convey their philosophical and moral depth.

In P. Isanbet's dramatization of "Kurkam min bu bahettan" ("I Am Afraid of This Happiness"), the ending of the story has not been changed. At the end of the play "Reshe" ("Haze"), staged by A. Zabbarov, the social motif has been enhanced, but the idea that Amirkhan Eniki wanted to convey has been completely lost. After all, A. Zabbarov, attaching too much importance to the dissolute state of Zufar's mind, has completely ignored the fact that the protagonist is a Tatar man seeking his own essence. In the play, Zufar is a riotous, two-faced, thieving merchant. In this stage version, the director has departed from the idea of *"the philosophy of man"*, put forward by A. Eniki. Rashida's words are heard in the details of her letter. In the last scene, Zufar crushes Rashida's letter with some kind of inner anger and final triumph:

> "On a flat steppe, a sparkling lake opens up. This is a real lake, even small ripples are visible. Here you go, you come nearer, looking at it, but you cannot reach it.

Because it does not exist, it is only a mirage, heat haze, deceptively playing in the dry steppe" [6, p. 171].

In the play, staged by P. Isanbet, Zufar, is the same as he is in the story, he suffers and admits his defeat; on hearing Rashida's words, he laments his lifelong misfortune!

Let us highlight one more feature of the work "Reshe" ("Haze"). The author's idea, embodied in the story with the help of the image of Rashida, is conveyed through the words uttered by Zufar after he gets back the voile fabric, given by him for her dress. The same idea is expressed by P. Isanbet's Zufar: *"Love can be shared, a piece of something can be divided, but human pride cannot be halved. Man has a price that he sets for himself – he will never back down on this!"* [2, p. 21]. It is pride that leads a person away from such delusions as humiliation, attachment, a sense of inferiority, Eniki says. A person will not feel humiliated if he fulfils his purpose. Zufar is a capable man, but, unlike Rashida, he is not proud, because he is afraid. The writer is of the opinion that those who are not proud, whose lifestyle is adapted to a sense of fear, they will fail to build a good life.

Rashida, with her pride, is beautiful, strong, attractive and enchanting, she falls in love and inspires us to be as proud as she is. People like Rashida are ready to take responsibility for their actions, they won't commit suicide! At the end of the performance, Aidar Zabbarov portrays the image of a cowardly hopeless Rashida. Such Rashida is not Eniki's Rashida, it is entirely a director's invention, lacking the power to convince the viewer.

In the performance staged by P. Isanbet, the image of Rashida is played by Islamiya Makhmutova, the People's Artist of Tatarstan. It is worth mentioning that in the year the performance was staged, she was awarded the title of Honored Artist of Russia. In the play by A. Zabbarov, Rashida Safina is performed by Guzel Shakirova, the People's Artist of Tatarstan.

Of interest is the image of Khamit, "I-told-you-and-that's it", which helps to evaluate Zufar's pettiness through the emphasis on divinity inherent in Rashid. He is a "proud guy who knows his own worth, his dignity." In the performance, staged by P. Isanbet, this character, performed by actor Danil Salikhov, stays unchanged. A. Zabbarov's Khamit is the success of the talented actor Emil Talipov. Next to such people as Zufar, only deaf-mutes can exist. The buffoonery in the format of avant-garde culture should be regarded as a common find and, undoubtedly, the achievement of the director and the actor.

Despite the fact that it is A. Zabbarov's idea to add the name of Tabris to the name of Yarullin and to modernize this character, the actor F. Mukhametzyanov skillfully portrayed the image created by the director. When such famous actors as the People's Artists of Tatarstan Firaya Akberova (grandmother Malika), Ruziya Mutygullina (Taiba abystai), Askhat Khismatov (the old man Kuramshin), Ildar Khairullin (Zigansha) and Lucia Khamitova (Maftukha) appear on stage the attention of the audience immediately focuses on them. In the 2020 production, they are very precise conveying Amirkhan Eniki's ideas. We hear Eniki's satire on the Soviet period (Zigansha, Maftukha, Taiba abystai), the tragedy of the Soviet era (the old man Kuramshin) penetrates our hearts, and the philosophy of being (grandmother Malika) penetrates our souls.

The broad discussions concerning the staging of A. Eniki's prose in the Tatar Theater confirms the above [7], [8], [9], [10], [11], [12], [13], [14], [15], [16], [17].

In the year when G. Kuklis praised the story "Reshe" ("Haze") in the "Literaturnaya gazeta", the romantic story "Golandem tutash hatirase" ("Memoirs of Gulyandam Tutash") (1975) was published, which became the crowning achievement of Amirkhan Eniki. The purpose of writing the story, the writer clarified, was to show how "Salih Saidashev introduced a young girl into the circle of Karim Tinchurin, Sultan Gabyashi and Fatih Amirkhan" [18, p. 5]. In 2018, on the occasion of the 110th anniversary of the writer and the 120th anniversary of the great composer Salih Saidashev, Director Rashid Zagidullin and Ilham Gali created a performance based on this story. The purpose of staging this story was recorded by the authors in the preface to the handwritten copy of the work: "There are many works in the people's souls that can be turned into a song, because they have a melody that attracts the reader and the viewer. And the Tatar melody is the force that can stir up souls, like a drop of water flying down from the highest of waterfalls. It is in your soul! We can hear this melody in Amirkhan Eniki's work "Golandem tutash hatirase" ("Memoirs of Gulyandam Tutash"), written about the first love of the great son of the Tatar people Salih Saidashev. This work has become a reference book for many people as it is one of the few and uniquely beautiful works written by the classic about the great composer. The play, staged in answer to numerous requests of people, will surely find its audience, just as the story "Golandem tutash hatirase"

("Memoirs of Gulyandam Tutash") has found its reader. A love story built on the purest emotions will attract the viewer with its melodiousness, sonority and staging effects" [3, p. 1].

As you can see, the writer, director and the author of the dramatization had common goals. It is known that the work was written on the basis of the memoirs of the unmarried girl Fatima-Zuhra. "A sixteen-page notebook-diary fell into the hands of the writer. It was written by a young girl who once lived in Kazan and then moved to Tashkent. At first, A. Eniki did not take the notebook of memories along, but years later he went to Tashkent and found the notebook. At this time, its author Fatimai-Zuhra was already dead. The notebook of memories was given by Amirkhan Eniki to the Salikh Saidashev Museum" [18, p. 5]. "There was not a single person in the world who knew that Salih and this girl were in love with each other" [18, p. 5], the poet wrote later.

In the stage version, S. Saidashev's introduction of Gulyandam to the world of the intellectuals did not come to the fore; the center of the production was the story of young people's feelings. The young man *"with blue eyes, a marbled white forehead"* and a vivid face, *"who does not like to talk a lot or look smart"* [19, p. 398] is played by the actor Zulfat Zakirov.

In the performance, the old Gulyandam (Alfiya Khasanova) recalls the story of the young Gulyandam (Reseda Salakhova). The storyline of romantic experiences starts with the symbolization of the evening time and the sad, gloomy autumn. Intertextuality (songs by S. Jalil "Dim buenda" ("On the Shore of the Dim"), "Na zare tumannoy yunosti" ("At the Dawn of Foggy Youth"), "Yaz da bula" ("And Spring Happens"), "Tugan tel" ("Mother Tongue"), "Khamdiya" ("Khamdiya"), "Kazan solgese" ("The Kazan Towel"), "Erbet" ("Irbet"), "Taftilau" ("Taftilyau"), "Agyydel katy aga" ("The Agidel's Turbulent Flow"), "Sibela chachak" ("Flowers Spreading Out"), K. Tinchurin's drama "Songy salam" ("Last Greetings"), the melody "Sakmar" ("Sakmar"), "Tukay marchy" ("Tukay's March"), the song "Madinakai" ("Madinochka"), "Akkosh marshy" ("The Swan March")) is a way to place the reader on the wave of this content. Despite the fact that some melodies are omitted in the dramatization, this does no harm to the content of the play.

In the stage version of the work, the line of romantic experiences is transmitted without changes, given in the same way as in the story. In the course of events, the writer describes how Salih gently introduces Gulyandam to a new reality, the line of feelings is being depicted as a story of the first romantic pure feelings. Thanks to the image of the great Tatar composer, the author recreates the spiritual state of the Tatar youth with a perfect soul and a serious look.

In the first chapter of the story, "the desire for grace" is superimposed on the feelings experienced by the girl in love. Elegance is expressed in a person's ability to think and speak in their native language. The author says: "… you just need to hear with your soul how you play with your hand" [19, p. 408]. It is no coincidence that the first melody, played by the elegant, artistic Salih is "Tugan tel" ("Mother Tongue") (its first name is specially highlighted – "Anam kabere yanynda" ("At My Mother's Grave")). The very polite, sincere girl "accurately played this melody, which was so simple and familiar" in Salih's interpretation [19, p. 406]. The girl with surprise, admiration and joy reveals the tenderness inherent in her spirit, later she is fascinated by the feeling born in her heart, she feels the mighty power of the melody – the people's sorrow, the bitterness of the people's fate. It is worth noting that the actress Reseda Salakhova brilliantly played the role of Gulyandam.

The part devoted to Salih's reflections on his feelings (the text "Agyydel katy aga" ("The Agidel's Turbulent Flow")) is about this girl who enters a new reality, so it is necessary to instill in her courage and confidence in the chosen path: *"You will easily cross the fast-flowing Agidel"* [19, p. 418]. His invitation to a date exacerbates Gulyandam's feeling of love, gives her courage and confidence.

Through Salih's description, the author paints a picture of a person's harmony of thought and action. According to the author, the harmony born in the Tatar man is his wonderful habits, the inner melody of his happy and calm life. Without putting it into practice, a Tatar person will not achieve spiritual stamina. This melody is read as the freedom of the Tatars, their song ("Sibela chachak" ("Flowers Spreading Out")), their right state of mind; the gathering of girls in the theater is seen as a way of getting rid of the constraint that lives in them, that has been brought up by their parents, as a way to the freedom which is their national culture.

In order not to interrupt this train of thought in the dramatization, it would be appropriate to include the melody "Tukay marchy" ("Tukay's March") by Salih's first teacher Z. Yarullin. The girl is fascinated by Salih's words about his teacher

pronounced without any exaggeration, this story makes Gulyandam wonder if Salih has seen Tukay. At this point, the author, on behalf of Salih, describes the state to which the human soul should strive – *"eternal existence in the soul of the people"*:

> "There are so many thoughts and feelings in this music! There is deep pain caused by great sadness, even unrestrained weeping is heard; however, it does not disappoint, on the contrary, it inspires, inspires to perform great deeds!.. It is sincere! But in this place – listen, listen. Doesn't it sound like some kind of solemn pride?! The pride for Tukay, for the people who gave birth to Tukay – can you hear this?" [19, p. 458].

Consequently, a sense of pride in the people is like a call coming from the soul of every person, as a path leading to the search and knowledge of one's essence.

In I. Gali's stage version, the author does not attach importance to the national problem. A. Eniki associates the spiritual strengthening of the Tatar people with the longing for their mother tongue, religion, culture and communication with the circle of writers. S. Saidashev's motive for introducing the girl to the circle of literary figures has completely fallen out of the stage version. Gulyandam's acquaintance with Fayzi Bikkinin, Mansur Muzaffarov, Sultan Gabyashi and Karim Tinchurin is her step into the freedom-loving, beautiful reality where Salih has guided her. The preparation for the "oriental evening" and the performances at the evening allow the girl to strengthen this attitude, to fall in love with this world. The song "Madinakai" ("Madinochka"), which she performs with Salih, tells those present at the event about the power of love and its great influence on people. Not surprisingly, after this event, Salih tells Gulyandam about his purest and most sacred feelings. After all, Gulyandam meets outstanding Tatar personalities, feels their significance, their greatness, admires their simplicity, it fosters her spirit of pride. This pure-hearted girl is ready to accept the naive feelings of the open-hearted guy. Eniki's Salih is the image of a perfect person with a caring and intelligent attitude towards his beloved, towards his deeds and intentions, and finally, towards his native people.

In our opinion, the director should have included at least the meeting of the girl with F. Amirkhan, since the stage version does not show that young Salih will become a great composer, there are moments when this image does not correspond to A. Eniki's image of Salih Saidashev, as in the performance, it mostly represents just a cheerful romantic youth. The writer himself noted that the facts from the diary were not distorted in his story [19, p. 5], so the events, described in the literary text, could have shown more to the viewer than simply a dramatization of a love story.

In the story itself, the social motivation of national issues is embedded in the descriptions of the surrounding area: "a real Tatar nest in the Sennoy Bazaar" – "The Big White Church at the crossroads of Evangelistskaya and Zakharyevskaya Streets, small mosques", preparing the reader for the perception of its content. The way Salih looks at the wretched and sick beggars at the church reads like the author's assessment of reality.

However, the author of the dramatization considers it necessary to highlight certain points. For example, a conversation between the girl and the guy about religion is beautifully presented: *"but only our mosques are devoid of music. Even if Sharia included only kurai and surnah, religious figures would not have such a negative attitude towards music. And how far behind we are because of this"* [19, p. 466]. Attaching importance to the meaning of the azan melody details, which create a contradiction of the sacred/profane enriched with some existential nuance, the author emphasizes the idea that a person, while living in this world, must make his life meaningful:

> "The evening adhan sounds amazingly sad! As if it separates you from the world of the living when thoughts and hopes – everything becomes very small. Only later it gets so bad, you want to return to your sinful world as soon as possible… After all, this world is more interesting, Gulyandam!" [19, p. 466].

The meeting with Salih, the mystery of Tatar melodies, the feeling of love – all these make Gulyandam-Gulgena happy. In the story, the author's idea that "love is a secret of a person that you should not tell even to yourself" [19, p. 452] is conveyed through Salih's address to the girl with the secret name of Gulgena. In the dramatized text, the sacred secret becomes less important, especially for Salih, who constantly repeats the name of Gulgena; the viewer does not recognize the image of Salih – an intelligent, discreet young man who is seriously in love. It would be appropriate to include Salih's "Akkosh Marches" ("The Swan March") in the stage version.

The stage version successfully conveys the feelings of the broken-in-spirit girl obeying her fate, she is reconciled with her fate expecting eternal regret. This is evidenced by the author's words

placed in the epilogue. A. Eniki believed that if a person could protect his feelings, resisting reality that did not correspond to his own expectations, he could achieve harmony in all things, feel free and happy in this world. R. Zagidullin and I. Gali managed to get this idea across to the audience.

However, it would be a mistake to conclude that the authors who staged these stories were able to fully explain the philosophy of Eniki's life to the viewer. They did not attach serious importance to such aspects of symbolism and psychologism as the stream of consciousness method, which the writer used following the prose writers of the early 20th century. Often performances narrow down to describing love stories, and the latest production of "Reshe" ("Haze") generally prefers to focus on the base feelings of a depraved person. Therefore, an inquisitive viewer simply admires the writer's language, expressing regret about such interpretation of Eniki's work. A negative review of this stage version was written by M. Khabutdinova, an associate professor of the Kazan Federal University, a literary critic [14].

Farida Ismagilova's staging of "Tormysh Koraby" ("The Ship of Life") has also followed this path. To express their ideas, the authors of dramatizations use the replicas from the writer's works "Shayaru" ("To Joke"), "Tynychlanu" ("Calm Down"), "Tonge tamchylar" ("Night Drops"), "Maturlyk" ("The Beauty"), "Ber suz " ("One Word"), "Mandarin Satuchy" ("A Tangerine Seller"). "Tormysh Koraby" ("The Ship of Life")" which are not based on A. Eniki's stories, but on his images and individual sentences. At its center lies the story of Dilyara's debauchery from the work "Shayaru" ("To Joke"), and the chronic poverty of Khalil Ishmaev and Gasim Salakhovich.

In the works "Shayaru" ("To Joke"), "Tonge tamchylar" ("Night Drops"), "Maturlyk" ("The Beauty"), "Ber suz" ("One Word"), the story of love comes to the fore as the expectation of a pure feeling. The stories "Tynychlanu" ("Calm Down") and "Mandarin Satuchy" ("A Tangerine Seller") give preference to relationships between people. If it had been made based on A. Eniki's works, then the explanation of love as a philosophy of being would have been made the focus of this performance. Why does the author transfer the feelings of the romantic Leyla from "Tonge tamchylar" ("Night Drops") to Dilyara from "Shayaru" ("To Joke")? A. Eniki's Leila is a sincere woman who cannot forget her lover, but when she sees that her elderly husband is drunk, she rejects him without insulting him. Dilara, on the other hand, is a whore, thirsting for affection and love, who embarks on the path of revenge taking it on a sinless guy who is not responsible for the misdeed of her youth. Hearing the words of Eniki's Leila from Dilyara's mouth, of course, fails to convince the viewer: "… the production does not reach the heights of Amirkhan Eniki, the tender relationships created by him, a person's state of mind seem to have been lost somewhere in the fog. Perhaps this was caused by the fact that this production is based on six works of the author and the fate of the characters has become more complicated" [20]. As a result, the personal tragedy of Khalil Ishmaev fails to reach Eniki's depth. The husband's mistress is also depicted in a pitiful state on the ship of life, she is lost just like the man. A. Eniki's proud Khalil cannot forget the divine Leila, it is the female ideal, presented as an allusion to a romantic epic, that makes a man regret and admit his wrong at the end of his life. Dilyara, who becomes a vengeful woman because of her hopelessness, cannot upset her husband, in any case, the man will not strive again for her with all his soul and body. In the works of A. Eniki, love is a force that can radically change a person's life! A merciful and divine woman is the eternal spiritual support of a man, and sometimes his regret. The simple woman Nina in the story "Ber suz" ("One Word") is also an image which turns pride into beauty. The play repeatedly describes her humiliation, and the viewer remembers her not as a proud, but as a poor woman who endures her drunken husband, missing his tenderness. The stage version presents it in the same way as it is given in the story, but in the dramatization, the accents are placed differently.

In the stage version, the image of A. Eniki's Marvar khanum is underestimated. According to the text of the story, she is forced to marry her husband, still she lives with him in full harmony and respects him. In the performance, Marvar resembles Maiparvaz in "Saz chachgege" ("The Flower of the Swamp"):

> "I don't know what you are doing all night long instead of sleeping sweetly. What kind of ragamuffins are these, why are you talking to them. Before you mess with riffraff, you need to talk to useful people, dear. It can be seen that that Semyon Semenovich knows how to live. The ship is loaded with his goods like Mount Kaf. He goes to entertainment events in search of a wife. Speaking of women, among them is Dilara, whose example you followed in your youth, slobbering. Very arrogant, because of her husband, she puts herself above others, dresses pretentiously from head to toe. It has turned out the husband is very bad" [4, p. 3].

A. Eniki's Marvar khanum knows that her husband does not love her, she cannot forget another boy, but she does not humiliate or offend her husband, she keeps her feelings to herself, there are no rows in the family. A. Eniki's Marvar is a proud woman who has come to terms with her chosen fate, while the character presented in the play is a very unhappy and rude woman, humiliating her husband, trampling on his feelings.

In the performance, the character with the label of the Blind is an image successfully invented in the stage version, conveying F. Ismagilova's thoughts, which she had while reading A. Eniki. In fact, the misfortune of both Gasim Salyakhovich and Khalil Ishmaev, who have completely lost their masculine pride, and of Dilyara and Nina is rooted in their loneliness: *"from loneliness, that's how it is ... The steamer is of no interest to loners"* [4, p. 3]. The leitmotif of the writer's work is as follows: those who are desperate because of being lonely should not forget that there is always room for hope, they should not waste their fleeting life on irritation; despair is not a way out, despair cannot be a companion on the ship of life. F. Ismagilova has captured the writer's idea, but her characters are unable to climb out of the abyss of despair and admit that they are plunging down. They are slaves in the abyss of life, reproducing reality with their relationships and moral qualities. Indeed, F. Ismagilova is looking for ways to achieve Eniki's philosophical depth by introducing the image of a mother from A. Eniki's story "Maturlyk" ("The Beauty") and the image of a blind man, but the viewer still wants to admire human qualities in these images, including Kharise, just like A. Eniki himself does, not pity them. In our opinion, this stage version does not allow the author to convey, through the stage images, the philosophical depth of the moral integrity of A. Eniki's characters. In the end, the dramatization author has failed to convey the philosophy of being that the writer wanted to suggest. In this sense, in our opinion, Aidar Zabbarov's "Ber gene sagatka" ("Only for One Hour") is a more successful stage version.

Results

For the first time, the prose of Amirkhan Eniki was presented to the public in 1987 by the story "Reshe" ("Haze") (1962) entitled "Kurkam min bu bakhettan" ("I Am Afraid of This Happiness") on the stage of the Tatar Theater, the Tatar State Theater of Drama and Comedy named after K. Tinchurin. The performance was directed by P. Isanbet and staged by N. Shaikhutdinov and M. Zabbarov. In the stage version, the concept of the writer has been preserved and the poetics of the story remains unchanged. In the same theater, in 2018, the story "Golandem tutash hatirase" ("Memoirs of Gulyandam Tutash") was staged by director R. Zagidullin, staged by I. Gali. Preserving the romantic motif of the story in the dramatization, the authors have somewhat departed from the idea to show the main character as a historical personality. In 2011, the play "Tormish Koraby" ("The Ship of Life") was presented at the Almetyevsk State Tatar Drama Theater, based on the writer's stories "Shayaru" ("To Joke"), "Tynychlanu" ("Calm Down"), "Tonge Tamchylar" ("Night Drops"), "Maturlyk" ("The Beauty"), "Ber suz" ("One Word"), "Mandarin Satuchy" ("A Tangerine Seller"). However, here the motifs of A. Eniki's stories have been changed, the ideas in the writer's works are completely unrecognizable. In the Tatar State Academic Theater named after G. Kamal, A. Zabbarov first turned to the work of A. Eniki in 2022. He was the director and the author of the dramatization of "Reshe" ("Haze"). The concept of the story and the author's message are presented to the viewer in a new way due to individual poetic features. To mark the writer's anniversary in 2019, the story "Reshe" ("Haze") was staged by the youth theater "Mizgel" ("A Moment") of Kazan University. For the youth audience, it was the love story, described in Eniki's work, that was performed.

Conclusions

The need to stage classical texts has prompted a repeat performance of A. Eniki's works on the stage of the Tatar theater. The prose of Amirkhan Eniki is a complex, peculiar epic material, complicated enough for its translation into the stage language. The director and the dramatist should not limit themselves to reading his works, but should learn to feel the language and the style of the writer. When staging Eniki's novels and stories, they should preserve the language of A. Eniki's works as a unifying aspect in all stagings. However, the dramatized versions of A. Eniki lack the grandiosity of the ideas that he wanted to convey to his reader. The characters often tell their love stories, but this love does not rise to the heights of a philosophy of being that educates and makes a person feel proud, determining his fate. The viewer, who has read the books and fallen in love with A. Eniki, does not feel the subtleties of the writer's works in the stage versions. The stage of the Tatar theater

can offer successful performances if it thoughtfully approaches the works of Amirkhan Eniki with their special spiritual and scientific background.

References

1. Zabbarov, M. (2006). *“Mina “teatr zhene” gomerlekka kagylgan. Sakhnadan kitsam da, min teatrsyz Yashi almyim* [“The Demon of the Theater” moved into me forever. Even if I leave the stage, I can’t live without theater]. Tatar-inform. Aprel’ 10, 2006. URL: https://tatar-inform.tatar/news/marsel-abbarov-mi-a-teatr-ene-gomerlekk-kagylgan-s-hn-d-n-kits-m-d-min-teatrsyz-yashi-almyym?ysclid=lcoq9fyrd2785878271 (accessed: 09.02.23). (In Tatar)

2. Shaykhutdinov, N., Zabbarov, M. *“Kurkam min bu bakhettan”* [“I Am Afraid of This Happiness”]. Iz personal’nogo arkhiva M. Zabbarova. Rukopis’, napechatannaya na pechatnoy mashinke. 44 p. (In Tatar)

3. Gali, I. *Golandem tutash hatirase* [Memoirs of Gulyandam Tutash]. Iz arkhiva Teatra dramy i komedii imeni K. Tinchurina. Rukopis’ 42 p. (In Tatar)

4. Ismagileva, F. *Tormysh koraby* [The Ship of Life]. Iz arkhiva Almetyevskogo Tatarskogo Dramaticheskogo Teatra. Rukopis’, 20 p. (In Tatar)

5. Minnullin, F. (1994). *Namus eshe* [A Matter of Honor]. F. Minnullin. Balta yavyzlar ulynda: Critics. Pp. 231-244. Kazan, Tat kit.nəshr. (In Tatar)

6. Eniki, A. (2019). *Rasha* [Haze]. Əsərlər: 3 tomda. (Təz. G. R. Gainullina). Pp. 7-176. Kazan, Tat. kit.nəshr. (In Tatar)

7. Eniki, A. *Farida Kudasheva turynda bernicha suz* [A Few Words about Farida Kudasheva]. Əsərlər: 3 tomda. (Təz. G. R. Gainullina). Pp. 499-501. Kazan, Tat. kit.nəshr. (In Tatar)

8. Idrisov, R. (2019). *Saydash belan Golandem* [Saydash and Gulyandam]. Vatanym Tatarstan. Mart 2 (No. 31), p. 3. (In Tatar)

9. Gimadova, G. (2018). *Tinchurin teatry muzykal asar kuidy* [The Tinchurin Theatre Has Staged a Musical]. Vatanym Tatarstan. Mart 2 (No. 161), p. 18. (In Tatar)

10. Sultanova, F. (2015). *Soyla, Golandem…* [Tell Gulyandam]. Beznen miras. No. 5, pp. 104-111. (In Tatar)

11. Gilmetdinova, A. (2019). *Rasha* [Haze]. Sakhna. No. 6, pp. 28-30. (In Tatar)

12. Safina, L. (2022). *Rashale Donya* [The World in Haze]. Vatanym Tatarstan. Dekabr’ 28 (No. 193), p. 3. (In Tatar)

13. Galimullina, M. (2023). *Rasha gena bulyp kalgan “Rasha”* [“Haze”, Which Remained Just Haze]. Madani zhomga. Gyinvar 13 (No. 1), p. 5. (In Tatar)

14. Khabutdinova, M. M. (2023). *Marevo* [Haze]. Zvezda Povolzhya. Fevral’ 11-17 (No. 5 (1115)), pp. 1-5. (In Russian)

15. Akhatova, B. (2022). *Skvoz' Marevo* [Through the Haze]. Respublika Tatarstan. Dekabr’ 27 (No.193), p. 39. (In Russian)

16. Karamova, A. (2004). *Vneshnee proyavlenie vnutrennego sostoyaniya geroya v povesti A. Eniki «Marevo»* [The External Manifestation of the Protagonist’s Inner State in the Story “Marevo” by A. Eniki]. No. 6, pp. 25-27. (In Russian)

17. Gabashi, A. (2012). *Tormysh kitaby* [The Book of Life]. Sakhna. No. 4, p. 14. (In Tatar)

18. Motigullina, A. (2009). *Khatiralar yanarganda* [When Memories Renew]. Yashlek Tavyshy. No. 3 (23), p. 5. (In Tatar)

19. Eniki, A. (2019). *Golandem tutash hatirase* [Memoirs of Gulyandam Tutash]. Əsərlər: 3 tomda. (təz. G. R. Gainullina). Pp. 398-556. Kazan, Tat.kit.nəshr. (In Tatar)

20. Gimranova, D., Tagirova, A., Ismagilova, F., Mukhammetzyanova, M. (2014). *Almat tatar daulet drama teatry.* [The Almetyevsk Tatar Drama Theater]. 304 p. Kaza, Foliant. (In Tatar)

ТАТАР ТЕАТРЫ СӘХНӘСЕНДӘ ӘМИРХАН ЕНИКИ ӘСӘРЛӘРЕ

Гөлфия Расил кызы Гайнуллина,
Казан федераль университеты,
Россия, 420008, Казан ш., Кремль ур., 18 нче йорт,
gulfiarasilevna@mail.ru.

Мәкаләдә Татарстанның халык язучысы, Г. Тукай исемендәге Дәүләт бүләге иясе Әмирхан Еники әсәрләренең татар укучысына театр сәнгате аша ирешү тарихы һәм үзенчәлекләре өйрәнелә. Әдипнең прозасы тамашачыга татар театрлары сәхнәсеннән даими тәкъдим ителеп килә. К. Тинчурин исемендәге Татар дәүләт драма һәм комедия театры 1987 елда Ә. Еникинең «Рәшә» (1962) повестен «Куркам мин бу бәхеттән» дигән исем белән (режиссеры П. Исәнбәт, инсценировка авторлары Н. Шәйхетдинов һәм М. Җәббаров) һәм 2018 елда «Гөләндәм туташ хатирәсе» (1975) повестен шул ук атама белән (режиссеры Р. Заһидуллин, инсценировка авторы И. Гали) сәхнәгә куя. Г. Камал исемендәге Татар дәүләт академия театры Ә. Еники иҗатына беренче тапкыр 2022 елда мөрәҗәгать итә һәм «Рәшә» повестен сәхнәләштерә (режиссеры һәм инсценировка авторы А. Җәббаров). Шул ук әсәрне әдипнең юбилее уңаеннан 2019 елда Казан

университетының «Мизгел» яшьләр театры да куя (режиссеры һәм инсценировка авторы И. Хафизов). Аңа кадәр режиссер М. Җәббаров та, «Мизгел» театрындагы яшь артистлар белән эшләгән елларында, Ә. Еники прозасына даими мөрәҗәгать итә, әдипнең «Әйтелмәгән васыять» һәм «Йөрәк сере» әсәрләрен язучының үз үтенече белән сәхнәләштерә. Әлмәт Татар дәүләт драма театрында язучының «Шаяру», «Тынычлану», «Төнге тамчылар», «Матурлык», «Бер сүз», «Мандарин сатучы» хикәяләренә нигезләнеп эшләнгән «Тормыш корабы» спектакле (режиссеры Гүзәл Акбердина, инсценировка авторы Фәридә Исмәгыйлева) куела.

Фәнни мәкаләдә бәяләү объекты – Ә. Еникинең «Рәшә» һәм «Гөләндәм туташ хатирәсе» повестьларының шул исемдәге инсценировкалары һәм әдипнең хикәяләрендәге мотивларга таянып эшләнгән «Тормыш корабы» инсценировкасы. Тикшерү предметы булып язучы һәм режиссер тәкъдим иткән текстларның идея-эстетик сыйфатлары, сәхнәләштерү үзенчәлекләре, алымнары, әсәрләрдәге тирән фәлсәфи-әхлакый фикерләрнең тамашачыга җиткерелү алымнары тора. Шулай ук спектакльләрнең куелу тарихлары, төп һәм аларны ачарга ярдәм иткән икенчел дәрәҗәдәге геройларны башкарган актерлар, аларның сәхнә осталыгы мәсьәләләре дә гыйльми язманың тикшерү предметын һәм яңалыгын билгели.

Төп төшенчәләр: татар әдәбияты, театр, мәдәният, Әмирхан Еники, повесть, спектакль

Кереш

XX йөзнең икенче яртысы татар прозасының йөзек кашы Әмирхан Еники (1909–2000) әсәрләре татар укучысы һәм тамашачысына театр сәнгате телендә дә барып ирешә. Соңгы дүрт дистә елда бу өлкәдә режиссерлар Празат Исәнбәт, Марсель Җәббаров, Наил Шәйхетдинов, Рәшит Заһидуллин, Айдар Җәббаров, Гүзәл Акбердина, Илфак Хафизов исемнәрен аерып билгеләү зарур. Яшь режиссер М. Җәббаровка әдип заманында үзенең повестьларын сәхнәдә күрү теләген җиткергән була [1]. Язучының психологизмга корылган эпик текстын сәхнә теленә күчерү – гаять катлаулы эш. Әмирхан Еникинең татар театры сәхнәсендә тәүге тапкыр куелуы Татарстанның халык артисты, Россиянең атказанган сәнгать эшлеклесе, режиссер Празат Исәнбәт исеме белән бәйле. Яшь актерлар Н. Шәйхетдинов һәм М. Җәббаров «Рәшә» повесте мотивлары нигезендә «Куркам мин бу бәхеттән» дип исемләнгән инсценировка язарга алыналар. Әйтергә кирәк, Россиянең һәм Татарстанның халык артисты М. Җәббаровның сәхнә теленә күчергән беренче әсәре Әмирхан Еники повесте була. Инсценировка тексты белән танышканнан соң, әдип үзе аны бер төзәтмәсез кабул итә һәм сәхнәгә куярга ризалык бирә [2, 1 б.]. К. Тинчурин исемендәге Татар дәүләт драма һәм комедия театры 1987 елдан соң әдип иҗатына 2018 елда яңадан мөрәҗәгать итә. Татарстанның атказанган сәнгать эшлеклесе, Россиянең атказанган артисты, ул вакытта театрның баш режиссеры Рәшит Заһидуллин Ә. Еникинең «Гөләндәм туташ хатирәсе» романтик повестен беренче тапкыр сәхнәгә күтәрә. 2022 елда яшь режиссер Айдар Җәббаров язучы иҗатын Г. Камал исемендәге Татар дәүләт академия театрында куюга алына. «Рәшә» повесте нигезендә язылган инсценировканың башлам өлешенә әдипнең «Бер генә сәгатькә» хикәясенең дә сәхнә телендә бик урынлы яңгыраш алуы игътибарга лаек. М. Җәббаров «Мизгел» яшьләр театры белән әдипнең тагын ике повестен сәхнәләштерә. Соңрак яшь режиссер И. Хафизов, остазы М. Җәббаровны дәвам итеп, «Рәшә» повестена мөрәҗәгать итә. 2011 елда Әлмәт Татар дәүләт драма театрында Г. Акбердина, әдип хикәяләрендәге мотивларга таянып, «Тормыш корабы» спектаклен тәкъдим итә. Күренгәнчә, җөмһүриятебездәге данлыклы өч театр һәм Казан университеты сәхнәсендә тамашачы хөкеменә әдипнең җәмгысе өч повесте, җиде хикәясе тәкъдим ителә.

Тикшеренү материаллары һәм методлары

Фәнни тикшеренү материалы буларак Ә. Еникинең «Рәшә» (1962), «Гөләндәм туташ хатирәсе» (1975) повестьлары, алар нигезендә язылган М. Җәббаров һәм Н. Шәйхетдиновларның «Куркам мин бу бәхеттән» (1987), И. Галинең «Гөләндәм туташ хатирәсе» (2018) инсценировкалары ([2], [3]) һәм А. Җәббаровның «Рәшә» (2022) һәм «Шаяру», «Тынычлану», «Төнге тамчылар», «Матурлык», «Бер сүз», «Мандарин сатучы» хикәяләренә нигезләнеп эшләнгән «Тормыш корабы» (2011) [4] инсценировкалары алынды. Тикшеренү методлары һәм принциплары гыйльми эзләнүнең максатына һәм өйрәнү объектына нигезләнеп сайланылды. Әдәби иҗатны, әсәрне шәрехләү һәм анализлауның мәдәни-тарихи, чагыштырма-тарихи методлары файдаланылды.

Фикер алышу

Үзе исән вакытта ук әсәрләре классик әдәбият сыйфатында бәяләнгән Ә. Еники прозасын өйрәнүгә әдәбият белгечләре, тәнкыйтьчеләр һәрдаим игътибар бирә. Профессиональ тәнкыйтьче Ф. Миңнуллинның «Әмирхан Еники әсәрләре безнең тәнкыйтькә кызу бәхәсләр, капма-каршы фикерләр кузгатып килде» [5, 231 б.] дигән фикере бүген дә актуаль. 1964 елгы «Намус эше» исемле мәкаләсендә тәнкыйтьче «Рәшә» повесте турында әдипнең үзе белән әңгәмәсеннән өзекләр китерә: «Рәшә» – зөфәрләр турындагы повесть. Зөфәр Сабитовны Сез кайдан, ничек табып алдыгыз?» дигән сорауга җавап биреп, Ә. Еники болай яза: «Зөфәр Сабитовны табуы читен булмады. Алар бар иде һәм хәзер дә беткәннәре юк, минемчә. Ләкин Зөфәр кебек кешеләр бары сәүдә-тәэминат тирәсендә генә йөриләр дип уйламаска кирәк… Хикмәт бит профессиядә түгел, ә кешенең фәлсәфәсендә…» [5, 235 б.]. Тәнкыйтьче, фикерен үстереп, повесть рус телендә басылганнан соң, Г. Куклисның «Литературная газета»ның 1975 елгы 7 февраль санында дөнья күргән «Әмирхан Еникинең күп төрле сыйфатлары» мәкаләсендәге сүзләренә мөрәҗәгать итә: «Милли әдәбиятларда мондый характерның очраганы юк иде шикелле, ул – язучының ачышы» [5, 239 б.].

Димәк, Әмирхан Еникинең төп максаты – «кешенең фәлсәфәсен» ачып бирү икәнлеге аерымачык. Авторның төп фикере, әдәби барышта үз чорының ачышы булган төп герой Зөфәр Сабитов сәхнә телендә ничек тәкъдим ителә соң?

Повестьның үзендә вакыйгалар вакыты 1945 елның тугызынчы мае дип тарихи билгеләнеш ала. Хикәяләүче Бөек Җиңү иртәсендә уянырга һәм юл сайларга тиешле Зөфәр Сабитовны тәкъдим итә. Геройның эчке халәтен сөйләп бирү өчен кулланылган төш алымы белән автор укучыны сюжетка кереpгә әзерли. Төш эчендәге символлар аша Зөфәр күңелендәге төшенкелек халәте – аның өчен даими халәт икәнлеге аңлашыла: *«Дала буш, дала тын, үзе тип-тигез, очсыз-кырыйсыз»* [6, 7 б.]. Геройның тормышында көтелмәгән, әмма җитди үзгәреш булачак: *«Бик эссе, бик коры, төпсез күктән кызган тимердәй ап-ак кояш аның күзенә туры карый...»* [6, 7 б.], ирне шул борчый («тере кояш… берөзлексез яндыра, көйдерә, имеш»). Шул ук вакытта ул бу халәтеннән («котсыз дала» символик детале) котылуны тизләтергә ашыга: *«Кая бара ул, мәгърипкәме, мәшрикъкәме – ачык кына белми дә, имеш, ләкин барырга кирәк, бармыйча ярамый, чөнки монда туктап калу һич мөмкин түгел»* [6, 7 б.]. Аң агышы алымы белән бирелгән сурәт ярдәмендә авторның һәркем үз бәхетенә юлны үзе эзли һәм таба дигән карашы укыла: *«Һәм бераүгә дә әйтмичә, бераүне дә ияртмичә, ялгызы гына чыгып китүе дә бары шуның өчен генә, имеш»* [6, 7 б.].

Наил Шәйхетдинов белән бергә язылган «Куркам мин бу бәхеттән» инсценировкасындагы Марсель Җәббаров үзе уйнаган Зөфәр, Илфак Хафизовның «Рәшә»сендәге һәм Айдар Җәббаров иҗат иткән Зөфәр дә повестьтагыча тәкъдим ителә: «Зөфәр өчен бер хакыйкать көн кебек ачык иде: сугышта исән калу факты үзе генә дә кешегә: «Бәхетлемен!» – дип әйтергә хокук бирәчәк… Ләкин Зөфәргә хәзер бу бәхет кенә аз иде инде. Ул – реалист, аныңча, баш исән булу гына чын бәхет түгел әле. Исән калган баш ничек яшәр – менә хикмәт нәрсәдә. Ә ул моның серен белә инде: бәхет – үзең теләгәнчә яшәү, бәхет –матди һәм рухи бәйсезлек ул. Бәс, шулай икән, Зөфәр дә киләчәк тормышын үзе теләгәнчә бәйсез, иркен, мул итеп корып җибәрергә тиеш. Һәрхәлдә, ул бөтен көчен, сәләтен җигеп, шуңа омтылырга тиеш. Моның өчен хәзер аңа ике конкрет мәсьәләне тизрәк хәл итәргә кирәк булачак. Берсе – акчаны малга әйләндерү, ягъни йортмы-квартирамы сатып алу; икенчесе – аңа терәк һәм теләктәш булырлык әйбәт кенә кызга өйләнү… » [2, 24 б.].

Повесть нигезендә язылган бер инсценировкада да урын алмаган әһәмиятле символларга игътибар итик. Язучы Зөфәр халәтендәге үзгәрешнең инде озак вакытлар әзерләнеп килүен кояш образының эчтәлегенә салып сөйли. Зөфәр әлеге үзгә халәтнең барлыгын таный (ул аңа *«юлдашка эт шикелле ияргән гамьсез кояш»* кебек), әмма гамьсез генә яши дип бирә: *«Баштарак аңа тигез дала буйлап атлавы бер дә күңелсез, авыр булып тоелмады. Киресенчә, бу иркенлектә, бу тынлыкта бару рәхәт тә кебек иде»* [6, 7 б.]. Гамьсезлек һәм икейөзлелек – кешедәге якты, җылы хисләрне үле хәлгә китерергә сәләтле халәт, тора-бара ул шом тудыра, ди автор Зөфәр сайлаган юлның дәвамын тасвирлап (*«Ләкин тора-бара очы-кырые күренмәгән үлек дала аны борчый, шомландыра башлады»* [6, 7 б.]). Зөфәр әле үзгәрергә әзер түгел. Үзен-үзе аңламаган Зөфәр нәфрәтләнә: *«Тагын шоп-шома күктән шым*

гына ияреп барган «юлдашы да» бик мәкерле, явыз булып чыкты. Хәзер ул Зөфәрнең нәкъ менә баш түбәсен кыздыра, шундый кыздыра, әйтерсең, юри кайнатып чыгарырга тырыша...» [6, 7 б.]. Автор ирнең чарасызлык хәлендә калуын – сусавын тасвирлый: *«Атлаган саен көчәя барган бу сусауга һич кенә дә түзәрлек түгел иде, коточкыч авыр иде, чатнап кара янган иреннәре бертуктаусыз: „Су... су... су... !“ – дип үзлегеннән кыймылдый иде»* [6, 7 б.]. Димәк, яшәү символы кебек укылган су символы ярдәмендә автор Зөфәрдә туган яңа омтылышны – башкача яшисе килү теләген тасвирлап бирә. Күл – «шашарга җиткән» Зөфәр каршында пәйда булган, ул теләп чакырган яңа чынбарлык, бәхет, чарасызлыктан котылу гәүдәләнеше: *«... кинәт җем-җем уйнаклап яткан түп-түгәрәк, зур бер күл ачылды... Бу шулкадәр чын иде, шулкадәр якын иде, гүя менә суның йомшак дымы аның йөзенә килеп тигәндәй булды»* [6, 8 б.]. Биредә Ә. Еникинең 1941 елгы хикәяләреннән үк ачык яңгырап килгән яшәеш фәлсәфәсе укыла: өметсезлек алдында калган кешегә тормыш-яшәеш һәрчак үзгәрү, дөрес юлга чыгу мөмкинлеге бирә. Язучы карашынча, һәр кешегә үзенә тиешле чынбарлыкны кору мөмкинлеге бирелгән, көч салынган, ләкин әлеге потенциалны эшкә җигәргә комачалаучы җимергеч көч – курку хисе аңны томалый.

Шул рәвешле, *кояш, дала, су* символларына сәхнә текстында әһәмият бирмәү 2022 елгы куелышта актер Алмаз Борһанов уйнаган Зөфәр Сабитовны «кешенең фәлсәфәсен» бирерлек тирәнлектән мәхрүм итә, димәк, алда әйткән автор фикере дә үзгәртелә. Айдар Җәббаровның Зөфәре исәп белән яшәргә мәҗбүр булуны хәтта каһкаһәле тантана белән җиткергән булдыклы вак сәүдәгәр образы гына булып калка. Әйтергә кирәк, тамашачы Алмаз Борһановның Зөфәрендә гамьсезлек, икейөзлелек, курку халәтенең аның даими халәте, җимергеч көч икәнлеген танып ала! Ләкин сәхнә бизәлешендәге модернистик эстетика Ә. Еники тудырган Зөфәр фәлсәфәсен җиткерүгә хезмәт итми.

Повестьтагы Зөфәр җиңү бәйрәмендә кызу эштә: *«бу көнне күтеп складларда саклап тоткан»* [6, 9 б.] азык-төлекне чыгарыр вакыт җитте бит, *«сәүдә точкаларына шалтырата башлауга» «бәйрәм настроениесе гүя тышта торып кала»* [6, 9 б.]. Айдар Җәббаровта бу сызык аерым детальләр өстәлсә дә тотып алынган. Йөрәген шом, курку өткән Зөфәр ашык-пошык сәүдә точкаларына товар (ни өчендер аны режиссер аракы детале белән чикләргә уйлый) озату белән мәшгуль. Ә Наил Шәйхетдинов, Марсель Җәббаров һәм Илфак Хафизов инсценировкаларында бу өлеш юк.

Тексттагы тагын бер момент әһәмияткә ия. Зөфәр *«эшкә барса да, бәйрәмчә булсын дип, чиккән якалы ак күлмәген, элүдә генә торган соры костюмын, җәйге туфлиләрен киде. Барысы бер төстән, бер иштән диярлек, тик менә зәңгәр кепкасы гына күренешне боза иде. Ярый инде, баштанаяк бертөследән киенер вакытлар алда әле...»* [6, 9 б.]. П. Исәнбәт персонажының тышкы рәвеше инсценировкада билгеләнмәгән. Айдар Җәббаров исә повестьтагы бу сурәткә әһәмият бирми. Артык фырт киенгән Зөфәр зәвыклы тамашачыда шик уята. Чынлап та, Бөек Ватан сугышы беткән елмы бу? Алай икән, үзе сугышта катнашкан Әмирхан Еники эшләгән Зөфәр портретымы бу? Зөфәрнең тышкы кыяфәте – тулаем режиссер уйдырмасы. Димәк, автор тудырган Зөфәргә режиссер яңа штрихлар кертә, яңа мәгънә төсмере өсти. Кертелгән мәгънә төсмере ышандырамы, монысы башка мәсьәлә. Тамашачының Еники образларын төптән белмәгән катламын бу портрет бөтенләй башка эзгә алып чыкмыймы? Монысы инде Айдар Җәббаров җаваплылыгында. Илфак Хафизовның Зөфәре бу җәһәттән Ә. Еники текстына туры килә.

Ә. Еникидә чит / үз бинар оппозициясе белән бирелгән Зөфәр халәте барлык режиссерлар тарафыннан да тотып алынган. А. Җәббаров һәм И. Хафизов Зөфәрнең сугыш вакытындагы һәм сугыштан соңгы халәтендәге аерманы ассызыклауны кирәк таба. Зөфәрнең сугыш беткәннән соңгы халәте тексттагыча аермачык билгеләнә: *«бүгенге көннән ул берәүдән дә шүрләмичә, һәркемнең йөзенә туры карап йөри алачак»* [6, 10 б.]. Зөфәрдәге куркуның сәбәбе – *«бөтен кеше тегендә, ут эчендә, ә ул тап-таза килеш монда йөргәнгә» «башкаларның ят итеп, дошман итеп караулары»* [6, 10 б.]. Текст буенча кешеләр кыю, бәйсез, кулсыз майор Симаковны якын итә. Зөфәрдәге курку аны әлеге «кулсыз»ларны үз итә торган чит тирәлек белән сак булырга өнди, ул үзенә (киеменә) төс булмаган зәңгәр кепкасын күтәрә төшеп, баш иеп узуны» [6, 10 б.] мәслихәт күрә яисә *«кулсыз майор белән очрашуларны яратмаганга»* [6, 10 б.] (дөресе, кирәк санамаганга), әйләнеп уза. Соңрак Курамшин карт белән исәнләшкәндә кул бирмәве дә шул мәгънәне көчәйтеп килә.

Спектакль вариантларында, кызганычка каршы, бу детальләргә игътибар ителмәгән! Алмаз Борһанов тудырган Зөфәрдә Курамшин карт белән кул бирми көрешү моменты сакланган, әмма тиешле мәгънә бирерлек итеп ассызыкланмаган.

Повестьның икенче бүлегендә Рәшидә Сафина дөньясы ачыла. Хикәяләү Зөфәрнең бу хакта искә төшерүе кебек оештырыла. Вакыйгалар башланган вакыт 1943 елның үтә салкын гыйнвар ахырлары дип тарихи вакыт буларак тамгалана. Зөфәрнең *«салкын, караңгы, котсыз, буш»* [6, 16 б.] вокзал эчендә очраткан дүрт кешегә мөнәсәбәте инде гайре табигый тоелмый. Өч инсценировкада да бу өлеш повестьтагыча. *«Яхшы пальто, күн түбәле каракүл бүрек, эт тиресеннән озын кунычлы унты кигән һәм бер беләгенә зәңгәр тышлы бәрән толыбын салып, икенче кулына кара чемодан тоткан, бик тук кыяфәтле, таза егетнең»* [6, 16 б.] *«өсләре бик чуар, бик иләмсез»*, тәпән шикелле юан, сырган чалбарлы, киез итекле, кайсы шәл уранган, кайсы малахай бүрек кигән бу кешеләргә *«нәфрәтләнеп кул селтәве»* дә инсценировка вариантларында тотып алынган.

Әсәр текстындагы тагын бер деталь һәр өч инсценировкада да, үзгәртелмичә, үзенә йөкләнгән идея-эстетик мәгънәне үти. Турайга бару турында һәркем кабатласа да, Зөфәр *«кечкенә коңгырт күзле, олырак, озынрак, өс-башы пөхтәрәк»* [6, 18 б.] Рәшидәне генә ишетә: *«Зөфәр бер мизгел аңардан күзләрен ала алмыйча торды. Әллә ничек менә, кызның бер үк вакытта диярлек бик туры-җитди каравы һәм матур-сөйкемле итеп елмаюы аны гаҗәпләнеп югалып калырга мәҗбүр итте»* [6, 18 б.]. Зөфәр Рәшидәнең *«беренче караштан ук бик самими һәм бик табигый тоелган» дөньясын үз итә. Зөфәргә йөкләнгән ат табу вазифасы спектакль текстларында да уңышлы: «Сез табарсыз, әгәр теләсәгез»* [2, 4 б.]. Рәшидә иргә ышаныч белдерә, йөрәген курку өткән Зөфәрне хатынның самими һәм ихлас ышанычы дәртләндерә. Рәшидә исә Зөфәрдәге ышанычлы ир-ат була белүне үз итә, тансык булганга мавыгып китә. Инсценировкаларда да басым ясалган Рәшидә белән Зөфәрнең кавышу мизгеле – салкын чынбарлыкта югалып алган ике ялгызның җылынырга теләп, ышанычлы иптәш эзләү мәле ул: *«Мин гүя кеше таптым, кешегә сокландым, шул кешенең үзе, җылы-йомшак мөнәсәбәте миңа тансык иде, миңа кадерле иде...»* [6, 171 б.]. Җан тынычлыгына омтылып та, берара кешелек горурлыгы, хатын-кыз горурлыгы, садәлеге өчен җаваплылык хисен югалткан Рәшидә үзенең көчсезлеген аңлый һәм бу чарасызлык халәте аны күңелендә үкенү хисе уяткан ялгыш адымга этәрә.

Өченче бүлек Зөфәрдәге хисләрнең гомумәһәмиятлелеген раслап килү өчен аерып куела. Пространство бирелешенә (*«клуб дигәннәре урамга кырынрак утырган, манарасы киселгән иске мәчет бинасы»* [6, 27 б.]) автор яшәп килүче совет идеологиясенең зөфәрләр фаҗигасе өчен җаваплылыгы эчтәлеген сала, биредә проблема иҗтимагый яссылыкка күчерелә.

Повестьта, артистлар чыгыш ясаганнан соң, авыл кешеләренең кул чапмау детале авыл көе тексты – кешеләр өчен уртак булган хәсрәт хисе бирелеше белән бәйләнештә килә. Әлеге чынбарлык белән килешергә теләмәгән, ләкин килешергә мәҗбүр кешеләр хәсрәте гомумәһәмиятлелек төсен ала:

> «Җыр бетте. Караңгыда утырган халык бер мизгел тып-тын булып торды. Әйтерсең алар хыяллары белән бу иске мәчет эченнән бик еракка иң кадерле якыннарын, өметләрен, бәхетләрен эзләп киткәннәр иде. Һәм гүя әнә шул ерактагы фронтның карлы далаларына, бозлы сазлыкларына, кара урманнарына барып тапкан, кавышкан газиз якыннарыннан аерыла алмыйча, кире бу салкын ялгызлыкка кайтырга кодрәтләре җитмичә утыралар иде. Әйе, мондый хәлдә ду килеп кул чабу мөмкин дә түгел иде» [6, 28 б.].

Бу өлеш Айдар Җәббаров инсценировкасында уңышлы кертелгән.

Празат Исәнбәт повестьтагы «Тәфтиләү», «Юксыну» җырларын үзгәрешсез калдыра һәм ул режиссерның отышы төсендә бәяләнергә хаклы. Нәкый Исәнбәтләр буыны вәкиле Ә. Еники теле белән әйткәндә, «татар кешесе җырдан иң элек моң көтә, моң ишетергә тели» [7, 499 б.]. Автор Рәшидәдәге матурлыкны татар кешесенең күңелендә сакланган серле моң белән бәйли. А. Җәббаров инсценировканың башлам өлешенә персонаж артистларның «Бер генә сәгатькә» әсәрен уйнауларын өсти, биредә, әйтергә кирәк, соңрак Рәшидә ролен уйнаган Гүзәл Шакированың Заһидәсе дә гаҗәеп ышандыра. Бу очракта һәр режиссер авторның рухи ныклык хакындагы фикерен үзенчә үстерә. Инсценировкаларда авторның әлеге идеясе повестьтагыча Яруллин теле белән ассызыклана: *«Халыкта тормышка мәхәббәт бик зур, менә аның сере нәрсәдә...»* [6, 39 б.]; Рәшидә исеменнән җөпләнә: *«...нинди генә җырны алма, ул барысыннан да бигрәк кеше*

күңелендә тормышка мәхәббәт уята, кешедә яшисе килү теләген көчәйтә...» [6, 39 б.]. Тормышны ярату гына хәсрәт-михнәтне кичкәндә юаныч була ала дигән әлеге хакыйкатьне Мәликә әби раслап куя: *«Авыл кешесенең юанычы ни шул җыру инде, белеп сөйлисез»* [6, 39 б.]. Татар кешесенең хәсрәтле чынбарлыкка шөкер итә белүе – үз тормышын хикәя иткән гомер кичкән карчык исеменнән «тормышның үзе кебек чын, гади» киңәше дип билгеләнеп куела: *«Көн итү авыр булса да, барына шөкер итеп торабыз әле, мондый чакта зарлану язык булыр, нишлисең инде!»* [6, 40 б.].

Әсәрдә һәм П. Исәнбәт белән А. Җәббаров эшләгән спектакльләрдә Зөфәрнең йорт алу вакыйгасына аерым игътибар бирелә. *«Ниндидер бик вак купецтан калган»* [6, 69 б.], *«нигез өстендәге бүрәнәләре черегән»* [6, 69 б.] Сабитовларның Суконныйдагы йорты – Зөфәрнең гүя күлгә омтылуы – үзен буып торган, гел исәп-хисапка корылган чынбарлыгыннан качарга, җан тынычлыгына ирешергә теләве сурәте. Шуңа күрә инсценировкаларда күл символын саклау кирәк иде! Зөфәр сайлаган яңа чынбарлык *«борынгы өяз шәһәрендәге шикелле аулак, тын һәм тыныч»* [6, 76 б.]. Повестьта татар иренең аң төпкеленә тирән уелган тыйнак-горур, заман шаукымына буйсынмас асылы ачылырга тиеш, Зөфәрнең эчке омтылышы әнә шул ләбаса:

> «Күптән салынган булуына карамастан, ул, нәкъ яңа йортлардай, ничектер балкып, горур кыяфәт саклап, бик төз, туры утыра. Аннары йорт художество элементларыннан да мәхрүм түгел икән: кәрниз буйлары, тәрәзә башлары, артык чуарланмыйча гына, челтәр өлге белән бизәлгән, ә болдыр баганалары нечкә билләп, гөмбәз чыгарып эшләнгән – болар һәммәсе дә йортка тыйнак бер нәфислек биреп тора…» [6, 76 б.].

Йорт янәшәсендәге бакча – Зөфәрнең *«күптән хыял иткән»* [6, 79 б.] мохите. *«Балачактан ук табигатьне, үсемлекләрне белмичә үскән»* Зөфәргә бакчаның «бик тансык, бик кадерле» булуын белү укучыда иргә карата ихтирам, ышаныч уята: *«Һәм менә хәзер өйнең үзеннән дә ямьлерәк, кадерлерәк төсле булып, аның алдында карт бакча күкрәп тора»* [6, 79 б.]. Инсценировкаларда бу символны калдыру, аңа басым ясау Зөфәр образына салынган фикри тирәнлекне саклап калыр иде. Әйтергә кирәк, идиллик бакча символы Ә. Еники прозасын XX йөз башы татар прозасы белән бәйли, инсценировкалардагы проблеманы иҗтимагый мотивлаштыру шул яссылыкта үзгә тирәнлек алыр иде. Әдип Зөфәрнең үз асылына кайта алмаячагында яшәп килүче совет системасын гаепли:

> «Шушы искергән, картайган, ташландык хәлгә килгән тын бакчадан аңа ничектер борынгы дворян интеллигентының инде мәңге кире кайтмас тормышы аңкыгандай булды. Беркадәр моңсу сагыш белән шул тормышның югалуын кызганып куйды» [6, 80 б.].

Инсценировкаларда Зөфәрнең бары тик гади бер сәүдәгәр образы амплуасында сурәтләнүе ирнең үкенечен ироник тантанага әверелдерә. Андый сәүдәгәр чиста күңелле ярлы Рәшидәне үз итә алмый. Ә. Еникинең Зөфәре – горур, ихлас Рәшидә дөньясын чынлап сөя һәм борынгыдан килгән татар көнитешен кадерли алган, үзендә заман шаукымына буйсынмас көч, гайрәт эзләп газапланган булдыклы татар ире. Инсценировка авторлары, кызганычка каршы, символлар артына яшеренгән потенциаль эчтәлекне күреп бетерми һәм фәлсәфи-әхлакый тирәнлектән читә.

П. Исәнбәтнең «Куркам мин бу бәхеттән» инсценировкасында повестьтагы финал үзгәртелми. А. Җәббаров куйган «Рәшә» спектакле ахырында иҗтимагый мотив калкуландырыла, әмма Әмирхан Еники әйтергә теләгән фикер бөтенләй югала. Чөнки А. Җәббаров Зөфәрнең азгын халәтенә артык әһәмият биреп, автор текстындагы геройның үз асылын эзләүче татар ир-аты булуын бөтенләй сызып ташлый. Спектакльдәге Зөфәр – азгын, икейөзле, карак сәүдәгәр. Бу инсценировкада режиссер Ә. Еники калкуландырган *«кешенең фәлсәфәсе»* хакындагы идеядән читә. Рәшидәнең сүзләре хат детале аша кертелә. Сонгы күренештә Рәшидә язган хатны Зөфәр эчке бер ачу, каһкаһәле тантана белән бөгәрләп ташлый:

> «Тип-тигез дала түрендә менә бервакытны ялтырап яткан күл ачыла. Чын күл бу, хәтта җем-җем уйнаклаган вак дулкыннарына кадәр күренә. Менә шуңа карап барасың, барасың, ләкин барып җитә алмыйсың. Чөнки ул юк, ул рәшә генә, коры далада алдап-котыртып уйнаклаган эссе шәүлә генә» [6, 171 б.].

П. Исәнбәт эшләгән спектакльдә повестьтагыча бу сүзләрне Рәшидәдән ишеткән Зөфәр әрни, җиңелгәнен таный, гомерлеккә бәхетсезлеккә дучар ителгәнлегеннән сызлана!

«Рәшә» әсәренең тагын бер сыйфатын ассызыклап үтик. Повестьта Рәшидә образы

ярдәмендә үткәрелгән автор идеясе, бүләк итеп бирелгән маркизет күлмәклек кире кагылганнан соң, Зөфәр әйткән сүзләр аша җиткерелә. П. Исәнбәтнең Зөфәре исеменнән дә бу фикер тамашачыга ирештерелә: «Мәхәббәт уртак булырга мөмкин, сыныкны уртаклашырга мөмкин, әмма кешелек горурлыгын урталай бүлеп булмый икән. Кешенең үзенә куйган бәясе бар – шуннан бервакытта да төшмәячәк ул!» [2, 21 б.]. Нәкъ менә горурлык кешене түбән төшү, кимсенү, үзеңне башалардан ким сизү кебек ялгышлардан алып китә, ди Еники. Кеше үзе булдырган эшне җиренә җиткереп башкарса гына кимсенми дә, түбәнсенми дә. Зөфәр – булдыклы ир-ат, әмма, Рәшидәдән аермалы буларак, горур түгел, чөнки курка. Кешелек горурлыгын әйләнеп үткәннәргә, яшәеш тәртибен курку хисенә көйләгәннәргә тормыш-яшәеш төзәлү мөмкинлеген бирми дигән караштa тора язучы.

Рәшидә исә шул горурлыгы белән матур, көчле, үзенә тартып тора, сокландыра, гашыйк итә, хәтта үзе кебек горур булырга дәртләндерә! Рәшидә кебекләр үз гамәлләре өчен җавап бирергә әзер, андыйлар үзләренә кул салмый! Айдар Җәббаров спектакль ахырында чарасызлыктан югалып калган, куркак Рәшидә образын тәкъдим итә. Мондый Рәшидә Еникинеке түгел, тулаем режиссер уйдырмасы булып тора һәм ул тамашачыны ышандыру көченнән мәхрүм.

П. Исәнбәт сәхнәгә чыгарган спектакльдә Рәшидә образын Татарстанның халык артисты Исламия Мәхмүтова уйный. Әйтергә кирәк, спектакль куелган елны аңа Россиянең атказанган артисты дигән мактаулы исем бирелә. А. Җәббаров спектаклендә Рәшидә Сафинаны Татарстанның халык артисты Гүзәл Шакирова башкара.

Зөфәрнең ваклыгын Рәшидәдәге илаһилыкны ассызыклау аша бәяләүче «әйттем-бетте» Хәмит образы кызыклы эшләнгән. Зөфәр янәшәсендәге «үз кадерен, үз дәрәҗәсен бик белә торган горур-һавалы егет» бу. П. Исәнбәт куйган спектакльдә бу персонаж үзгәрешсез, аны актер Данил Салихов башкара. А. Җәббаровның Хәмите – талантлы актер Эмиль Талиповның уңышы. Зөфәр кебекләр янында телсез-чукраклар гына була ала. Шамакайлыкны авангард мәдәнияттәге форматта бирүне режиссер һәм актерның уртак табышы һәм, һичшиксез, отышы төсендә бәяләргә кирәк.

Яруллинга Тәбрис исеме өстәү һәм аны артык заманчалаштыру тулаем А. Җәббаров җаваплылыгында булса да, актер Ф. Мөхәммәтҗанов режиссер тудырган образны талантлы эшләп чыга. Татарстанның халык артистлары Фирая Әкбәрова (Мәликә әби), Рузия Мотыйгуллина (Таибә абыстай), Әсхәт Хисмәтов (Курамшин карт), Илдар Хәйруллин (Җиһанша), Люция Хәмитова (Мәфтуха) кебек мәшһүр актерлар сәхнәгә чыгу белән, тамашачының төп игътибары шундук аларга юнәлә. 2020 елгы куелышта Әмирхан Еникидәге мәгънәне нәкъ менә алар биргән образлар берникадәр ишеттерә. Еникичә совет чоры вәзгыятенә сатира да җиткерелә (Җиһанша, Мәфтуха, Таибә абыстай), совет чорының фаҗигасе дә йөрәккә үтә (Курамшин карт), яшәеш фәлсәфәсе дә күңелгә уела (Мәликә әби).

Татар театрында Ә. Еники прозасы сәхнәләштерелү уңаеннан киң җәмәгатьчелектә бәхәсле сөйләшүләр башлануы югарыда ассызыкланган фикерне раслый ([7], [8], [9], [10], [11], [12], [13], [14], [15], [16], [17]).

Г. Куклис «Рәшә» повестен «Литературная газета»да күтәреп чыккан елны Әмирхан Еники иҗатының тажы булырлык «Гөләндәм туташ хатирәсе» романтик повесте (1975) дөнья күрә. Повестьның язылу максатын әдип «…Салих Сәйдәшевнең яшь кенә кызны Кәрим Тинчурин, Солтан Габәши, Фатих Әмирханнар даирәсенә алып керүен күрсәтү иде» [18, 5 б.], – дип тәгаенли. Режиссер Рәшит Заһидуллин һәм Илһам Гали 2018 елда әдипнең тууына 110, бөек композитор Салих Сәйдәшевнең тууына 120 ел тулу уңаеннан повесть нигезендә спектакль эшләп тәкъдим итәләр. Авторлар бу әсәрне сәхнәләштерүгә алынуларының максатын әсәрнең кульязма нөсхәсенә кереш сүз итеп теркәп куялар: «Халык күңелендә җырга үрелгән әсәрләр бихисап, чөнки аларда укучыны, тамашачыны җәлеп итәрлек, моң ярылып ята. Ә татар моңы ул – күңелләрне айкап чыгардай, иң биек шарлавыктан түбәнгә очкан су тамчысыдай синең йөрәгеңә килеп кадалырдай көчкә ия. Ул синең җаныңда! Татар халкының бөек улы Салих Сәйдәшевнең беренче мәхәббәте турында язылган, күпләрнең өстәл китабына әйләнгән Әмирхан Еникинең «Гөләндәм туташ хатирәсе» әсәрендә дә моң ярылып ята. Бу классик язучы тарафыннан бөек композитор турында язылган бердәнбер һәм кабатланмас матур әсәрләрнең берсе. «Гөләндәм туташ хатирәсе» еллар чоңгылында үз укучысын тапкан кебек, күпсанлы тамашачылар соравы буенча куелган әлеге спектакль дә, һичшиксез, үз тамашачысын табар. Иң чиста

саф хисләргә корылган мәхәббәт тарихы үзенең аһәңе, яңгырашы, куелышы белән тамашачыны җәлеп итәр» [3, 1 б.].

Күренгәнчә, язучының һәм режиссер белән инсценировка авторының максатлары уртак. Мәгълүм булганча, әсәр Фатимаи-Зөһрә исемле туташ истәлекләренә нигезләнеп язылган. «Әдипнең кулына уналты биттән торган кондәлек дәфтәре килеп керә. Аны кайчандыр Казанда яшәгән, соңыннан Ташкент шәһәрендә гомер кичергән бер яшь кыз яза. Башта кулына төшкән истәлек дәфтәрен кире кайтарып биргән булса да, Ә. Еники, еллар узганнан соң, Ташкентка барып, дәфтәрне эзләп таба. Бу вакытта аның авторы Фатимаи-Зөһрә инде вафат булган була. Истәлек дәфтәре Әмирхан Еники тарафыннан Салих Сәйдәшев музеена тапшырыла» [18, 5 б.]. «Салихның ул кыз белән яратышуын белгән бер генә кеше дә табылмады» [18, 5 б.], – дип яза әдип соңрак.

Инсценировкада С. Сәйдәшевның Гөләндәмне зыялы шәхесләр дөньясына алып керү сызыгы алга куелмый, яшьләр арасындагы кичерешләр сызыгы тарихын сөйләү үзәккә чыга. *«Зәңгәр күзле, мәрмәрдәй ак маңгайлы»* ачык йөзле, *«акыл сатарга, күп сөйләргә яратмый торган»* [19, 398 б.] егетне актер Зөлфәт Закиров уйный.

Спектакльдә өлкән Гөләндәм (Әлфия Хәсәнова) яшь Гөләндәм (Резедә Сәләхова) тарихын искә төшерә. Романтик кичерешләр сызыгы кич вакытын һәм моңсу шомлы көз фасылын символлаштыру белән башланып китә. Интертекстуальлек (С. Җәләлнең «Дим буенда», «На заре туманной юности», «Яз да була», «Туган тел», «Хәмдия», «Казан сөлгесе», «Эрбет», «Тәфтиләү», «Агыйдел каты ага», «Сибелә чәчәк» җырлары, К. Тинчуринның «Соңгы сәлам» драмасы, «Сакмар» көе, «Тукай маршы», «Мәдинәкәй» җыры, «Аккош маршы») әсәрнең буеннан-буена укучыны шул эчтәлек дулкынына көйләү алымы булып тора. Инсценировкада кайбер көйләр төшеп калса да, спектакльнең эчтәлегенә хилафлык килми.

Әсәрнең сәхнәләштерелгән вариантында романтик кичерешләр сызыгы повестьтагыча үзгәрешсез бирелә. Вакыйгалар барышында Салихның Гөләндәмне наз тулы чынбарлыкка сак кына алып керүе тасвирлана, кичерешләр сызыгы беренче романтик саф хисләр тарихын сөйләү кебек алып барыла. Автор бөек татар композиторы образы ярдәмендә камил рухлы, җитди карашлы татар егете рухи халәтен тергезә.

Повестьта беренче бүлектә гашыйк кызның кичерешләренә «нәфислеккә омтылыш» теләге салына. Нәфислек кешенең ана телендә уйлау, сөйләшү әдәбендә чагылыш таба, ди автор: *«... кулың белән уйнаганны күңелең белән ишетергә генә кирәк»* [19, 408 б.]. Ак, нәфис, җыйнак куллы Салихның уйнап күрсәткән беренче көе «Туган тел» булу (беренче исеме «Анам кабере янында» икәнлеге махсус искәртелә) очраклы түгел. Ифрат әдәпле, ихлас күңелле кыз Салих эшкәртүендәге *«гади дә, таныш та бу көйне бозмыйча-нитмичә уйнап чыга»* [19, 406 б.]. Кыз үз рухына хас нәфислекне гаҗәпләнеп, сокланып, сөенеп ача, соңрак йөрәктә туган табигыйлеккә сихерләнә, кодрәтле моң көчен – халык зарын, ачы язмышын тоя. Әйтергә кирәк, актриса Резедә Сәләхова Гөләндәм ролен гаҗәеп зыялы башкара.

Салихның үз хисләрен әйтеп бирү өлеше, («Агыйдел каты ага» тексты) яңа чынбарлыкка керер өчен, кызда кыюлык, сайлаган юлга ышаныч тәрбияләү кирәклеге турында сөйли: *«Сез каты аккан Агыйделне дә җиңел кичәрсез»* [19, 418 б.]. Көрәшүгә чакыруы гашыйк Гөләндәмнең хисләрен киеренкеләндерә, асылда кыюлык һәм ышаныч өсти.

Автор Салих сөйләгән тасвирлау аша кешедәге уй-гамәл гармониясе сурәтен ясый. Татар кешесендә туган гармония – аның бәхетле-тигез тормышының матур гадәтләре, эчке моңы, ди автор. Гамәлдә шуны тергезмичә торып, татар кешесе рухи ныклыкка ирешә алмый. Шул моң татарның хөрлеге, аның җыры («Сибелә чәчәк» тексты), даими күңел халәте, кызларның театрга киенүләре үзләрендә яшәгән әти-әниләре тәрбияләгән тарлыктан милли рух табылган хөрлеккә чыгу юлына басулары кебек укыла.

Инсценировкада да шушы фикер җебен өзмәс өчен, повестьтагы Салихның беренче хәлфәсе З. Яруллинның «Тукай маршы» көен уйнавын кертү урынлы булыр иде. Салихның хәлфәсе турында бернинди ясалу-кыланусыз сөйләп чыгуы кызны сокландыра, башка дулкынга көйли, Гөләндәм Салихның Тукайны күрү-күрмәве белән кызыксына. Шул урында Салих исеменнән автор кеше күңеле омтылырга тиеш үзгә халәт – *«халык күңелендә мәңге яши башлау»* омтылышы турында әйтә:

«Күпме уй-хис бу музыкада! Олы хәсрәттән тирән әрнү бар, хәтта тәкатьсез үксү дә ишетелеп кала, әмма шул ук вакытта ул кешенең рухын төшерми, өметсезләндерми, киресенчә, аны үстерә, дәртләндерә, гүя зур-зур эшләргә канатландыра!.. Ихлас! Ә менә бу җирендә – тыңлагыз әле,

тыңлагыз». Ниндидер бер тантаналы горурлык яңгырый түгелме соң?! Тукай өчен, Тукайны тудырган халык өчен горурлык – ишетәсезме Сез шуны» [19, 458 б.].

Димәк, үз халкың белән горурлану хисләре һәр кешенең күңел таләбе, үз асылын табуга, тануга юл булып яңгырый.

Инсценировкада И. Гали, милли проблематиканы калкуландыруга әһәмият бирмәсә дә, билгеләп үтик. Ә. Еники татар кешесенең рухи ныгуын тел, дин, мәдәнияткә тартылганлык, шәхесләр даирәсе белән аралашуып яшәүгә бәйли. С. Сәйдәшевның кызны шәхесләр даирәсенә алып керү мотивы бөтенләй төшеп калган. Гөләндәмнең Фәйзи Биккинин, Мансур Мозаффаров, Солтан Габәши, Кәрим Тинчуриннар белән танышуы – Салих чакырган хөр рухлы, матур чынбарлыкка аяк атлавы ул. «Шәрык кичә»сенә әзерләнү, кичәдәге чыгышлар кызга бу рухны ныгытырга, яратырга мөмкинлек тудыралар. Салих белән башкарган «Мәдинәкәй» җыры – мәхәббәт көче, аның башкаларга тәэсире турында сөйли. Шул вакыйгадан соң Салихның Гөләндәмгә иң саф, иң мөкатдәс хисләрен әйтүе, ачылуы очраклы түгел. Чөнки Гөләндәм татарның җитди шәхесләрен күрә, аларның галилеген тоя, гадилегенә таң кала, шулай рухи ныгый. Инде саф-ихлас кыз бала үзе кебек чиста күңелле егетнең садә хисләрен кабул итәргә әзер. Еникинең Салихы –сөйгән ярына, эше-гамәленә, ниһаять, газиз халкына үтә дә сак һәм зыялы караштагы камил инсан образы.

Безнең карашка, кызның Ф. Әмирхан белән очрашуын булса да кертү мәслихәт булгандыр, чөнки инсценировка буенча яшь Салихның бөек композитор булып китәчәге ышандырмый, рухы Ә. Еники тудырган Салих Сәйдәшев рухына тәңгәл түгел урыннар бар, спектакльдәге образ садә күңелле романтик егет образыннан ерак китә алмаган кебек тәэсир кала. Әдип үзе билгеләп үткәнчә, повестьта көндәлектәге фактлар бозылмаган бит [19, 5 б.], тексттагы вакыйгаларны тамашачыга җиткерү инсценировканы мәхәббәт тарихы буларак кына кабул итүдән алып китәр иде.

Повестьның үзендә милли проблематиканы иҗтимагый мотивлаштыру әсәрдә пейзаж бирелешенә салына, «чыкылдап торган татар оясы Печән базарында» – «Евангилистовский белән Захарьевский чатында зур гына ак чиркәү, вак кына мәчетләр» шул эчтәлекне укырга әзерли. Салихның чиркәү янына җыелган гарип-гораба саилчеләргә карап торуы авторның укучысы ярдәмендә чынбарлыкка бәясе кебек укыла.

Алай да инсценировка авторы аерым бер урыннарга басым ясауны кирәк таба. Әйтик, кыз белән егетнең дин турында сөйләшүләре матур тотып алынган: *«Тик безнең мәчетләр генә музыкадан мәхрүм. Шәригать диган нәрсә мәчеткә курай белән сорнайны гына керткән булса да, дин әһелләре музыкага бу кадәр тискәре карамаслар иде. Ә шуның аркасында без күпме артта калдык»* [19, 466 б.]. Әсәрдәге сакраль / профан каршылыгын оештырган, берникадәр экзистенциаль төсмер белән баетылган азан көе деталенең мәгънәсенә әһәмият бирү аша автор кешенең бу дөньядагы тормышын мәгънәле үткәрергә тиешлеген ассызыклый кебек:

«Гаҗәп сагышлы, моңлы ишетелә шул чакта кичке азан! Гүя фани дөньядан аера ул сине, уйлар, өметләр – барысы да бик кечерәеп кала. Тик соңыннан гына бик ямансу булып китә, тизрәк үзебезнең шул гөнаһлы дөньяга әйләнеп кайтасы килә… Дөнья кызыклырак бит, Гөләндәм!» [19, 466 б.].

Салих белән очрашу, татар көйләре серенә уралу, мәхәббәтнең көчен тою – Гөләндәм-Гөлгенәне бәхетле итә. Повестьта *«мәхәббәт ул – кешенең үзенә дә әйтергә кыймаган сере»* [19, 452 б.] дигән автор карашы Салихның кызга сер итеп Гөлгенә дип дәшүе аша җиткерелә. Инсценировка текстында исә сернең сакральлеге кими төшә, аеруча Гөлгенә дип гел кабатлап торган Салихта тамашачы зыялы, сөеклесенә карата бик сак, үтә дә җитди гашыйк мөгаллим Салих образын танымый. Салихның аерылганда уйнаган «Аккош маршы» да инсценировкада урынлы яңгырар иде.

Инсценировкада рухы сынган, тәкъдиренә буйсынган, язмышы белән килешкән кызны гомерлек үкенеч көтүе уңышлы бирелә. Эпилогка урнаштырылган автор сүзләре шул хакта сөйли. Ә Еники, кеше бары үз хисләрен яклый алса, үз рухына туры килмәгән чынбарлыкка каршы төшә алса гына, гармониягә ирешә, үзен бу дөньяда хөр һәм бәхетле хис итә, ди. Р. Заһидуллин һәм И. Гали бу фикерне җиткерүгә ирешәләр.

Шулай да повестьларны сәхнәләштергән авторлар Еники үткәргән яшәеш фәлсәфәсен тамашачыга җиткерүгә тулаем ирешкәннәр дигән нәтиҗә ясау ялгыш булыр. Алар тарафыннан әдип XX йөз башы прозаикларынннан кайтарган символлаштыру, психологизмның аң агышы кебек алымнары

эченә яшергән мәгънәләргә җитди әһәмият бирелмәгән. Еш кына спектакльләр мәхәббәт тарихын тасвирлауга кайтып кала, «Рәшә»нең соңгы куелышы исә гомумән азгын кешенең түбән хисләренә өстенлек бирә. Шуна күрә зәвыклы тамашачы нибары әдипнең теленә соклана яисә Еникине болай укуга гарьләнә. Әсәр инсценировкасындагы тайпылышларга үз мөнәсәбәтен белдереп, Казан федераль университеты доценты, әдәбият белгече М. Хәбетдинова кире рецензия язып чыга [14].

Фәридә Исмәгыйлеваның «Тормыш корабы» инсценировкасы да шул эздән китеп эшләнгән. Ә. Еникинең «Шаяру», «Тынычлану», «Төнге тамчылар», «Матурлык», «Бер сүз», «Мандарин сатучы» хикәяләрендәге мәхәббәт тарихларыннан алынган образлар язучы әсәрләрендәге репликалар ярдәмендә инсценировка авторы идеясен белдерәләр. «Тормыш корабы» Ә. Еникинең хикәяләрендәге мотивлар буенча түгел, ә образларга һәм аерым җөмләләргә таянып иҗат ителгән. Аның үзәгенә «Шаяру» хикәясендәге Диләрәнең азгынлык тарихы, Хәлил Ишмаев һәм Гасыйм Сәлаховичның котылгысыз мескенлеге чыгарылган.

Язучының «Шаяру», «Төнге тамчылар», «Матурлык», «Бер сүз» хикәяләрендә мәхәббәт, саф хисләргә ымсыну тарихы алга куела. «Тынычлану»да, «Мандарин сатучы»да кешеләр арасындагы мөнәсәбәтләргә өстенлек бирелә. Әгәр Ә. Еники мотивлары буенча эшләнгән булса, бу спектакльдә үзәккә яратуны яшәеш фәлсәфәсе буларак аңлату алга куелыр иде. Авторга «Төнге тамчылар»дагы романтик Ләйлә хисләрен «Шаяру»дагы Диләрәгә утырту ни бирә? Ә. Еникидә Ләйлә – сөйгән ярын һич тә оныта алмаган, әмма өлкән яшьтәге ирнең исерек икәнлеген күреп, аны кыерсытмыйча гына кире кага алган саф-садә ханым. Диләрә исә – үзенең яшьлегендәге ялгышы өчен гөнаһсыз егеттән үч алу юлына баскан, назга, ратуга сусаган азгын ханым. Еникинең Ләйләсендәге сүзләрне мондый Диләрәдән әйттерү тамашачыны ышандырмый билгеле: «... әсәр Әмирхан Еники биеклегенә килеп җитә алмый, ул гына тудырган ифрат нечкә мөнәсәбәтләр, кешенең рух халәте кайдадыр томан эчендә югала кебек. Бәлки, алты әсәрне берьюлы алып, алардагы геройларның язмышларын кушу-алулар белән катлауландыру шуңа китергәндер» [20]. Нәтиҗәдә, Хәлил Ишмаевның шәхси фаҗигасе Еникидәге тирәнлеген җуя. Ирнең сөеклесе дә тормыш корабында аның кебек югалып калган мескен халәтендә сурәтләнә. Ә. Еникинең Хәлиле исә горурлыгы белән илаһи Ләйләне оныта алмый, нәкъ менә шундый романтик дастанга аллюзия итеп бирелгән хатын-кыз идеалы гомер көзендә ирне үкенергә, ялгышын танырга мәҗбүр итә. Чарасызлыктан һәркемгә үчле ханым булып әверелгән Диләрә ирне үкенечкә китерә алмас иде, һәрхәлдә, ир бөтен җаны-тәне белән янәдән аңа омтылмас иде. Ә. Еники әсәрләрендә ярату ул – кешенең тормышын тамырдан үзгәртә алырлык көч! Садә һәм илаһи хатын-кыз ир кешенең гомерлек рухи таянычы, кайчак үкенече. «Бер сүз» хикәясендәге гап-гади хатын-кыз Нина да – горурлыкны матурлык итеп үстергән образ. Спектакльдә аның кимсенүе әйтелә, кабатлана, әмма тамашачы аны горур дип түгел, исерек иргә түзеп яшәгән, шуңа беренче карашка тоелган ирнең назына ымсынган бичара хатын буларак истә калдыра. Болар хикәядәгечә, әмма инсценировкада акцентлар башкача куелган.

Ә. Еникинең Мәрвәр ханым образы да инсценировкада артык түбәнәйтелгән. Хикәя тексты буенча ул ирен көчләп диярлек өйләндерә, әмма көйләп, ихтирам итеп яши. Ә спектакльдәге Мәрвәр «Саз чәчәге»ндәге Майпарвәзне хәтерләтә:

> «Рәхәтләнеп йокламыйча нишли торгансыңдыр, төне буе да әйләнеп-тулгандың. Болары нинди этрәк-әләмнәр, нәрсә дип сөйләшәсең алар белән. Җыен иләс-миләс белән бәйләнгәнче, файдалы кешеләр белән аралашырга кирәк, җаным. Әнә теге Семен Семенович дигәне – яши белүе күренеп тора. Теплоходны үз товары белән шыплап тутырган, Каф тавы кадәр. Күңел ачарга хатыннар эзләп йөри әнә. Хатыннар димәктән, теге син яшь чакта селәгәеңне агызып йөргән Диләрә дә монда икән. Бик һавалы, ире аркасында әллә кем булып кылана, баштанаяк киенгән-ясанган. Ире бик начар икән» [4, 3 б.].

Ә. Еникидәге Мәрвәр ханым иренең аны яратмавын, башканы оныта алмавын белә, әмма аны кимсетми, түбәнсетми, йөрәк ярасын эчтән кичерә, гаиләдә гауга юк. Еникинең Мәрвәре ул – ханым – үзе сайлаган язмыш белән килешкән горур хатын, спектакльдәге персонаж исә – ирен түбәнсетеп яшәүче, аны салып таптаган, асылда бик бәхетсез тупас хатын.

Спектакльдәге Сукыр тамгалы персонаж – инсценировкада уңышлы уйлап табылган, Ф. Исмәгыйлеваның Ә. Еникине укып әйтергә теләгән фикерләрен читләтеп әйтеп бирүче образ. Асылда, ирлек горурлыгын тәмам салып таптаган бичара Гасыйм Сәләховичның да,

Хәлил Ишмаев, Диләрә, Ниналарның да бәхетсезлеге ялгызлыктан: *«Ялгызлыктан шулай ул... Пароход ялгыз йөрүчеләр өчен кызыклы урын түгел»* [4, 3 б.]. Әдип иҗатының лейтмотивы мондый: ялгызлыктан чарасыз калганнарга өметләрен өзү ярамый, бер сәгатьлек гомерне ярсу хисләргә, өметсезлеккә бирелеп үткәреп исраф итү үзен акламый, өметсезлек тормыш корабында юлдаш була алмый. Ф. Исмәгыйлева язучы фикерен тотып ала, әмма аның персонажлары өметсезлек чоңгылыннан котылыр, һичьюгы упкынга барганнарын гарьләнеп таныр көчкә ия түгелләр. Алар тормышның упкынына чумган, үзара мөгамәләләре, әдәп-әхлак сыйфатлары белән шул чынбарлыкны үрчетүче коллар. Дөрес, Ф. Исмәгыйлева Ә. Еникинең «Матурлык» хикәясендәге ана образын кертеп һәм сукыр образы ярдәмендә фәлсәфи тирәнлеккә ирешү юлын эзли, әмма тамашачының әлеге образлардагы, шул исәптән Харистагы кешелек сыйфатларына кызганып түгел, Еникидәгечә сокланып карыйсы килү теләге кала. Безнең карашка, инсценировка авторы персонажлар аша Ә. Еники геройларындагы әхлакый бөтенлекне фәлсәфи тирәнлектә бирә алмый. Ахыр килеп, әдип җиткерергә теләгән яшәеш фәлсәфәсен җиткерүгә дә тулаем ирешә алмый. Бу җәһәттән, безнең карашка, Айдар Җәббаровның «Бер генә сәгатькә»се – уңышлы инсценировка.

Төп нәтиҗәләр

Әмирхан Еники прозасы шәрәфле татар театры сәхнәсендә тәүге тапкыр тамашачыга 1987 елда «Рәшә» (1962) повесте нигезендә эшләнгән «Куркам мин бу бәхеттән» исемендәге спектакль буларак тәкъдим ителә. К. Тинчурин исемендәге Татар дәүләт драма һәм комедия театрында әсәрне режиссер П. Исәнбәт, инсценировкасын Н. Шәйхетдинов һәм М. Җәббаровлар эшли. Инсценировкада язучы концепциясе саклана һәм повестьның поэтикасы үзгәрешсез кала. Шушы ук театрда 2018 елда «Гөләндәм туташ хатирәсе» повесте режиссер Р. Заһидуллин, инсценировка авторы И. Гали тарафыннан сәхнәгә куела. Повестьның романтик калыбын инсценировкада саклаган хәлдә, авторлар төп персонажны тарихи шәхес масштабында бирүдән беркадәр читкә китәләр. 2011 елда Әлмәт Татар дәүләт драма театрында язучының «Шаяру», «Тынычлану», «Төнге тамчылар», «Матурлык», «Бер сүз», «Мандарин сатучы» хикәяләренә нигезләнеп эшләнгән «Тормыш корабы» спектакле тәкъдим ителә. Ләкин биредә Ә. Еники хикәяләрендәге мотивлар үзгәртелгән, язучы әсәрләрендәге идеяләр бөтенләй танылмый. Г. Камал исемендәге Татар дәүләт академия театрында Ә. Еники иҗатына беренче тапкыр 2022 елда А. Җәббаров мөрәҗәгать итә. «Рәшә» инсценировкасының режиссеры һәм инсценировка авторы да - ул үзе. Повестьның концепциясе, автор фикере аерым поэтик үзенчәлекләргә бәйле тамашачыга яңачарак тәкъдим ителә. «Рәшә» повестен әдипнең юбилее уңаеннан 2019 елда Казан университетының «Мизгел» яшьләр театры да куя. Яшьләр аудиториясенә асылда повестьтагы мәхәббәт тарихы тәкъдим ителә.

Йомгак

Татар театры сәхнәсендә Ә. Еники әсәрләренең әледән-әле яңгырап торуы классик текстларны сәхнәләштерү ихтыяҗы барлыгы белән билгеләнә. Әмирхан Еники прозасы – сәхнә теленә күчерү өчен катлаулы, үзенчәлекле эпик материал. Режиссер һәм инсценировка авторлары әсәрләрне уку белән генә чикләнергә тиеш түгел, әдипнең телен һәм стилен тоярга өйрәнергә тиеш. Әдипнең повестьларын һәм хикәяләрен сәхнәләштергәндә, Ә. Еники әсәрләренең теле саклану барлык инсценировкаларны берләштергән отышлы як булып бәяләнә ала. Ләкин инсценировка вариантларында Ә. Еники укучыга ирештерергә теләгән олпатлык җитенкерәми. Персонажлар еш кына мәхәббәт тарихын сөйләп чыга, әмма ярату – яшәеш фәлсәфәсе, кешене тәрбияли, горур итә торган, аның язмышын билгели торган халәт буларак күтәрелми. Ә. Еникине укып, яратып өлгергән тамашачы спектакль вариантында язучы әсәрләрендәге нечкәлекне тоймый. Татар театры сәхнәсе, Әмирхан Еники әсәрләренә үзгә рухи һәм гыйльми әзерлек белән якын килгән очракта, уңышлы инсценировкалар тәкъдим итә ала.

Әдәбият

1. Марсель Җәббаров: «Миңа „театр җене“ гомерлеккә кагылган. Сәхнәдән китсәм дә, мин театрсыз яши алмыйм» // Татар-информ. 10 апрель, 2006 ел. URL: https://tatar-inform.tatar/news/marsel-abbarov-mi-a-teatr-ene-gomerlekk-kagylgan-s-hn-d-n-kits-m-d-min-teatrsyz-yashi-almyym?ysclid=lcoq9fyrd2785878271 (мөрәҗәгать итү вакыты: 09.02.23).
2. *Шәйхетдинов Н., Җәббаров М.* «Куркам мин бу бәхеттән» // М. Җәббаровның шәхси

архивыннан. Кулъязма. Машинкада басылган. Датасыз. 44 б.

3. *Гали И.* «Гөләндәм туташ хатирәсе» // К. Тинчурин исемендәге Татар дәүләт драма һәм комедия театры архивыннан. Кулъязма. Датасыз. 42 б.

4. *Исмәгыйлева Ф.* «Тормыш корабы» // Әлмәт Татар дәүләт драма театры архивыннан. Кулъязма. Датасыз. 20 б.

5. *Миңнуллин Ф.* Намус эше // Ф. Миңнуллин. Балта явызлар улында: Әдәби тәнкыйть мәкаләләре (Т. Галиуллин кереш сүзе). Казан: Татар. кит. нәшр., 1994. Б. 231–244.

6. *Еники Ә.* Рәшә // Ә. Н. Еники. Әсәрләр: 3 томда. 2 т. / төз. Г.Р. Гайнуллина. Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. Б. 7–176.

7. *Еники Ә.* Фәридә Кудашева турында берничә сүз // Ә. Н. Еники. Әсәрләр: 3 томда. 3 т. / төз. Г. Р. Гайнуллина. Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. Б. 499–501.

8. *Идрисов Р.* Сәйдәш белән Гөләндәм // Ватаным Татарстан. 2019. 2 март (№ 31). Б. 3.

9. *Гыймадова Г.* Тинчурин театры музыкаль әсәр куйды // Ватаным Татарстан. 2018. 2 март (№ 161). Б. 18.

10. *Солтанова Ф.* «Сөйлә, Гөләндәм…» // Безнең мирас. 2015. № 5. Б. 104–111.

11. *Гыйльметдинова А.* Рәшә // Сәхнә. 2019. № 6. Б. 28–30.

12. *Сафина Л.* Рәшәле дөнья // Ватаным Татарстан. 2022. 28 декабрь (№ 193). Б. 3.

13. *Галимуллина М.* Рәшә генә булып калган «Рәшә» // Мәдәни җомга. 2023. 13 гыйнвар (№ 1). Б. 5.

14. *Хабутдинова М. М.* «Марево» // Звезда Поволжья. 2023. 11–17 февраля (№ 5 (1115)). С. 1–5.

15. *Ахатова Б.* «Сквозь Марево» // Республика Татарстан. 2022. 27 декабря (№193). С. 39.

16. *Карамова А.* Внешнее проявление внутреннего состояния героя в повести А. Еники «Марево». 2004. № 6. С. 25–27.

17. *Габәши А.* «Тормыш китабы» // Сәхнә. 2012. № 4. Б. 14.

18. *Мотыйгуллина Ә.* «Хатирәләр яңарганда» // Яшьлек тавышы. 2009. № 3 (23). Б. 5.

19. *Еники Ә.* Гөләндәм туташ хатирәсе // Ә. Н. Еники. Әсәрләр: 3 томда. 2 т. / төз. Г.Р. Гайнуллина. Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. Б. 398–556.

20. *Гыйманова Д., Таһирова Ә., Исмәгыйлева Ф., Мөхәммәтҗанова М.* Әлмәт Татар дәүләт драма театры. Казан: Фолиант, 2014. 304 б.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ АМИРХАНА ЕНИКИ НА ТАТАРСКОЙ СЦЕНЕ

Гульфия Расилевна Гайнуллина,
Казанский федеральный университет,
Россия, 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18,
gulfiarasilevna@mail.ru.

В статье исследуется история бытования на татарской сцене произведений народного писателя Республики Татарстан, лауреата Государственной премии имени Г. Тукая Амирхана Еники. Татарские театры не раз обращали свое внимание на прозу писателя. На сцене Татарского государственного театры драмы и комедии им. К. Тинчурина были поставлены спектакли «Куркам мин бу бәхеттән» («Я боюсь этого счастья», 1987, реж. П. Исанбет, авт. инс. Н. Шайхутдинов, М. Зяббаров) по повести «Рәшә» («Марево», 1962) и «Гөләндәм туташ хатирәсе» («Воспоминания Гуляндам туташ», 2018) по одноименной повести (1975, реж Р. Загидуллин, авт. инсц. И. Гали). В 2019 г. к повести «Рәшә» («Марево», 1962) обратился молодежный театр «Мизгел» («Мгновение», КФУ, реж., авт. инсц. И. Хафизов), а в 2022 г. – Татарский государственный академический театр им. г. Камала (реж., авт. инсц. А. Зяббаров). М. Зяббаров поставил на сцене молодежного театра «Мизгел» (ТГГПУ) в разные годы спектакли по повестям писателя «Әйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание») и «Йөрәк сере» («Сердечная тайна»). Альметьевский татарский драматический театр поставил на своей сцене спектакль «Тормыш корабы» («Корабль судьбы», 2011, реж. Г. Акбердина, авт. инсц. Ф. Исмагилова).

Материалом исследования послужили инсценировки по мотивам прозы писателя. Предметом исследования – идейно-эстетические особенности писательских и режиссерских находок, приемы сценического воплощения философско-нравственных мыслей А. Еники. Новаторство исследования состоит в изучении актерского мастерства.

Ключевые слова: татарская литература, театр, культура, Амирхан Еники, повесть, спектакль