DOI: 10.26907/2311-2042-2025-25-2-110-127

THE IMAGE OF MUSA JALIL ON THE STAGE OF THE ALMETYEVSK THEATRE

Mileusha Muhametzyanovna Khabutdinova,
Kazan Federal University,
18 Kremlyovskaya Str., Kazan, 420008, Russian Federation,
mileuscha@mail.ru.

Alfiya Rukhullovna Motigullina,
Kazan State Institute of Culture,
3 Orenburg tract, Kazan, 420059, Russian Federation,
alfiya311065@mail.ru.

The article analyzes the image of Musa Jalil in the performances “Kaida Minem Ilem?” (“Where Is My Homeland?”), (written by Garaf Fakhrutdinov, directed by Ilyas Gareyev) and “Altynchach. Miras” (written by Musa Jalil and Ilgiz Zainiev, directed by Murat Abdukatinov), staged by the Almetyevsk Tatar State Drama Theatre. By genre, the former is a documentary performance and the latter is an arthouse drama-remake of the famous opera by N. Zhiganov and M. Jalil. The image of the poet-hero in “Kaida Minem Ilem?” is reconstructed in the light of the memoirs of the former legionnaire, the participant of the French Resistance G. Fakhrutdinov. This is an episodic character, presented in the performance as a poet, an underground fighter, and a bright representative of the Tatar intellectuals. In M. Abdukatinov’s play, Musa Jalil is the main character of the drama. On the one hand, in this production, the concept of the hero fits completely into the myth matrix of the Poet, established in the national culture; on the other hand, it demonstrates the creators’ desire to escape from the established ideas.

Key words: Tatar literature, Tatar theater, Musa Jalil, myth of the Poet, Ilyas Gareev, Murat Abdukatinov

For citation: Khabutdinova, M., Motigullina, A. The image of Musa Jalil on the stage of the Almetyevsk Theatre // Tatarica. 2025. № 2 (25), pp. 110–127. https://doi.org/10.26907/2311-2042-2025-25-2-110-127

Introduction

Literature devoted to Musa Jalil has long been distinguished as an independent and rather extensive area of Russian literary criticism (V. Vozdvizhensky, G. Kashshaf, A. Makhmudov, R. Mustafin, N. Yuziev, etc.) [1]. Musa Jalil as a poet and Musa Jalil as a man is different for each reader. The opera-poem “Jalil” (“Jalil”, 1956, libretto by A. Faizi, music by N. Khiganov), the symphony-poem “Musa Jalil” by A. Monasypov (“Musa Jalil”, 1971), the vocal-symphonic poem “The Last Night” (1965) by B. Luppov with the verses by A. Kutuy, the vocal-symphonic poem “In Memory of Jalil” (1981) by R. Enikeev, the performances “Musa Jalil” (“Musa Jalil”, 1957, written by N. Isanbet, directed by P. Isanbet), “Monly ber жуг” (“Conscience Has No Options”, 1981), written by T. Minnullin, directed by M. Salimzhanov, of the G. Kamal State Academic Theater, became landmark works in the history of Tatar culture, setting a creative example for the future.

It is gratifying that today young creative forces have joined in the artistic development of this heroic theme. Over the last decade, several performances, dedicated to Musa Jalil and the Kurmash-Jalil group, have appeared in the Republic of Tatarstan: the performance “Җәlilchelərne iskə alu” (“In Memory of the Jalilovites”, 2018, written by Yulduz Minnullina, Louise Yansuar and directed by Liliya Akhmetova) [2]; the documentary play “Kaida Minem Ilem” (“Where Is My Homeland?”, written by Garaf Fakhrutdinov and directed by Ilyas Gareev, the Almetyevsk Tatar State Drama Theater) [3], the triptych “Musa. Moabit” (2021, directed by Alexey Shitikov, the Kazan Tatar State Theatre for Young Spectators named after G. Kariev) [4], the theater lesson “Musa. Moabit” (2023, directed by Bulat Gataullin, the Kazan Tatar State Theatre for Young Spectators named after G. Kariev), “Altynchəch. Miras” (2023, written by Musa Jalil and Ilgiz Zainiev, directed by Murat Abdukatinov, the Almetyevsk Tatar State Drama

Theater); the student musical "Jalil" (2025, directed by Ruslan Fekhretdinov, Kazan Federal University); opera "Jalil" (2025, libretto by Ahmed Faizi, music by Nazib Zhiganov, produced by Ruslan Kabirzyanov, the Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov) [5]. Tatar filmmakers have also addressed this topic in recent years: the documentary film "The War of the Unforgiven" (2015, directed by Denis Krasilnikov), the short film "A Soldier's Cap" (2020, directed by Pavel Moskvin), the documentary-spiritual drama "High Spirit" (2022, written by Valeria Orazova and directed by Didar Orazov), the fantasy "Kara Urman" (2024, "The Dense Forest", directed by Radik Kudoyarov). This is clear evidence that the Republic of Tatarstan actively and systematically popularizes the work of the great Tatar poet-hero.

Our study is based on the performances "Kaida Minem Ilem" ("Where Is My Homeland?", written by Garaf Fakhrutdinov and directed by Ilyas Gareyev) and "Altynchach. Miras" (written by Musa Jalil and Ilgiz Zainiev, directed by Murat Abdukatinov) of the Almetyevsk Theatre. The subject of the analysis is the image of Musa Jalil. The study was conducted using the descriptive and comparative methods.

Discussion

In 2020, the Almetyevsk Theater staged the play "Kaida minem ilem?" ("Where Is My Homeland?", directed by Ilyas Gareev). The plot is based on the memoirs of the Idel-Ural legionnaire Garaf Fakhrutdinov, a resident of the village of Karabash, the Almetyevsky District of the Republic of Tatarstan, as well as on archival recordings of the speeches delivered by the legion's propaganda team: "Ak Kaen", "Yash egetlar, yash kyzlar", "Kubalagem", and "Balamishkin".

There exists a vast literature on the activities of the underground fighters in the Idel-Ural Legion (I. Gilyazov [6], I. Zabirov [7], R. Mustafin [8], A. Akhtamzyanov [9], etc.). The interest in this topic increased during the years of perestroika and glasnost. The path to rehabilitation of Garaf Fakhrutdinov, who was a legionnaire and participant in the French Resistance, turned out to be unfairly long. Despite the presence of documentary evidence [10], he was rehabilitated only in 1989. Ayaz Gilyazov dared to immortalize the memory of this "unforgiven one" in the story "Yara" ("Wound") (1984, 1988) [11, pp. 17–115]. However, G. Fakhrutdinov's memoirs "Kaida minem ilem?" ("Where Is My Homeland?") were published in the magazine "Kazan Utlary" only in 1994 [12].

Today, it is widely known that the main goal of the Kurmashev-Dzhalil underground anti-fascist group was "the decomposition of the Idel-Ural legion from within" and "preparation for an uprising". According to the historian I. A. Gilyazova, "to achieve their goal they used the printing house of the 'Idel-Ural' newspaper, published by the Eastern Ministry of Germany specifically for the legionnaires since the autumn of 1942". "Gainan Kurmashev created and coordinated the work of the underground organization groups of five. Musa Jalil, who had the opportunity to move freely throughout Germany and Poland, organized propaganda among the legionnaires. Akhmet Simayev worked at the propaganda radio station 'Vineta' where he was able to obtain information for the Resistance group and produce leaflets. Abdullah Alish, Akhat Atnashev and Zinnat Khasanov also took an active part in the production and distribution of the leaflets" [6]. After a lengthy investigation, the Resistance members appeared before the Imperial Court in Dresden. On February 12, 1944, by its decision, 11 people were sentenced to death. These were Musa Jalil, Gainan Kurmashev, Abdullah Alish, Akhmet Simayev, Akhat Adnashev, Abdullah Battalov, Fuat Bulatov, Salim Bukharov, Fuat Saifulmulyukov, Zinnat Khasanov and Garif Shabayev. The text lists their criminal acts – "assisting the enemy" and "undermining the military power", as grounds for the sentence for all of them. This formulation allows us to reasonably assert that the Resistance Group that existed in the Idel-Ural Legion caused serious damage to the Third Reich with its actions [6]. The Tatar patriots were executed by guillotine in Berlin's Plötzensee Prison on August 25, 1944.

The creators of the play "Kaida minem ilem?" reconstruct the life of the chapel and the cultural platoon. The production is made in the form of a story about the unforgiven, forgotten legionnaire heroes of "The Idel-Ural". The playwright tried to eliminate the "blank spots" in the national history. The performance involves the young actors R. Yusupov (R. Yosypov), I. Gimaletdinov (I. Gyymaletdinov), A. Shagimardanov (A. Shakimərdənov), D. Khusnutdinov (D. Khosnetdinov), F. Safiullin (F. Safiullin), R. Akhmadiev (R. Əkhmadiev), A. Miftakhov (A. Miftakhov) and E. Nurgaliev (E. Nurgaliev). On the one hand, the musical works, performed during the performance – "Bulat жугу" ("Bulat's Song", lyrics by K. Tinchurin, music by

S. Saidashev), "Daniyagə" ("Denmark", lyrics by G. Kormash, music by Y. Chaplin), "Təftiləү" (lyrics by G. Tukay, a Tatar folk song), "Urman kyzy" ("The Forest Girl", lyrics by Kh. Taktash, music by J. Fayzi), "Sagynu" ("Yearning", lyrics by M. Jalil, music by Z. Khabibullin), "Ak Kaen" ("The White Birch", lyrics by Z. Yarmaki, music by M. Valiev), bring back the voices of M. Jalil's contemporaries; on the other hand, they emphasize the moral potential of folklore and music in developing the heroic spirit and love for the Motherland.

In the play, Musa Jalil (Albert Shagimardanov (Shahimərdənov)) is an episodic character, presented in a heroic and creative way. He is an underground fighter, one of the organizers of the antifascist resistance. His image is inextricably linked with the image of the chapel, i.e. with the world of creativity. The play tells how M. Jalil composed the libretto of "Shurale" taking excerpts from folk songs and takmaks. G. Sharafetdinova emphasizes that the content of the work was anti-fascist in nature. Thus, in the play, the folklore component of M. Jalil's poetic work receives artistic design. At the same time, the image of the poet is endowed with the status of a spiritual leader. The episode of the legionnaires' dialogue about the Syuyumbike Tower carries a great semantic load.

The Syuyumbike Tower is widely known far beyond Tatarstan, and is essentially recognized by all Tatars in the world as a symbol of the Motherland, a symbol of the Tatars' former statehood. Answering the officer's question about his interpretation of the inscription under the Tower, M. Jalil highlights the relationship between its semantics and people's patriotic feelings. For Tatar emigrants, this was the symbol of Idel-Yort, for Soviet citizens – the symbol of Soviet Tatarya. The director of the play focuses on Musa Jalil's worldview. The poet-hero appears here as a poet-librettist, an expert on the folklore heritage of the Tatars. The poet-underground fighter is shown in the play as a talented propagandist, conducting educational and explanatory work among the prisoners.

Musa Jalil's creative work is reflected in the songs that translate the main idea of the performance: "Sagynu" ("Yearning", the music by Z. Khabibullina) and "Dvinada" ("On the Dvina", to the tune of Nigmat's aria from the opera "Eshche"). The chronotope of the performance is significantly expanded due to its musical component. Thus, the audience has a happy opportunity to get acquainted with the musical heritage that Musa Jalil's generation gave to the Tatar people in the 1920–1940s.

On November 30, 2023, the Almetyevsk Theater team and the guest artists rethought the idea of "Altynchech", the famous work of Musa Jalil and Nazib Zhiganov. This is how the art-house drama with an open ending "Altynchech. Miras" or "Altynchach. Heritage" was born. In it, M. Jalil acquired the status of an autobiographical hero.

Without going beyond the boundaries of his character – the Poet-Hero Musa Jalil (Dinar Khusnutdinov, Honored Artist of the Republic of Tatarstan), the director managed to adequately convey the non-verbal content of his consciousness by verbal means. Although Musa Jalil is shown in the performance as the author of the libretto of the famous opera, created at the dawn of the Tatar national opera art, his image is devoid of the aura of an "omniscient author". The inner freedom of the hero's consciousness is explained by the fact that we see a Poet-Creator before us. At the same time, all logical connections are pushed into the background. The interpretation of this or that mise-en-scène of the performance depends entirely on how well the viewer is familiar with the material.

In the art-house drama, one of the sources of the literary text associative potential is the internal form of the word, which includes a whole spectrum of associations that have settled on its external form over centuries of its existence, and appears as a potential ensuring linguistic continuity and the ability to develop associative series. The title of the play, on the one hand, refers us to the original source – to the famous folk tale and national opera; on the other hand, it encourages reflection on the problem of continuity in culture. It is widely known that while working on the libretto, M. Jalil drew on folklore sources (the heroic epic "Dzhik Mergen", the fairy tales "Altynchech", "Tuktar", "Altyn kauriy" ("Golden Feather"), etc.) – the heritage of his ancestors. (See the detailed work of N. Yuziev) [14]. In Murat Abulkatinov's production, the opera "Altynchech" acquires the status of cultural heritage. In different literary sources, the opera has different names. Thus, on the first poster, the creation of M. Jalil and N. Zhiganov was called "ALTYN CHECH", and in the program for viewers it was "Altyn chech". Later, the name of the opera was used in two variations: "Altynchech" or "Altynchach". M. Jalil explained to the composer the reason why he decided against using in the title the name of the opera's main character, Tuzgak-ana, who was the center of the action: "Altynchach sounds beautiful. You are a musician! Didn't you get the idea? I agree,

Tuzgak is a tragic image. Let us come to tragedy through beauty" [15].

Searching for a poetic title, M. Jalil turned to a fairy-tale image – the personification of the Beautiful, openly pointing to the super task that creative people faced during the period of nation-formation – to share the achievements of national culture with the world at large. That is why, in our opinion, the title of the opera on the first poster was designated as "Altyn chach". In this form, it is similar to the way "Altyn chäch!" ("Sow gold!") is pronounced.

At the same time, the title of the opera is closely connected with the concept of "golden hair". Since hair covers the upper part of a person's body, it symbolizes spiritual powers. Golden hair in ancient times was known to act as an element of solar symbolism, since it was associated with the sun's rays and with all the vast solar symbolism [16, p. 117].

It is not surprising that the opera "Altynchech" has been perceived as an outstanding work by experts and ordinary viewers/listeners since the day of its premiere. The creators of the opera managed, as their main achievement, without destroying the original idea, to find new ways of bringing the national culture up to a new level of its development and, at the same time, not to lose the core of the national audience. By ordinary people, N. Zhiganov's opera was perceived as something "their own" and "native", not "different" and "foreign". Shortly, individual parts from the opera began to live their own life among the people. We can find proof of this fact in Adel Kutuy's memoirs. The poet happened to see a girl performing the aria of Altynchech as a folk song "Ankay dogasy" ("Mother's Prayer") at the war front [15]. Experts also highly assessed this work on the days of its premiere. Thus, according to the composer Albert Lehman, in "Altynchach" "perfection itself reigns", "the images that are dear to the national heart live, the generalized images that have the eternal aesthetic and moral foundations of existence" (quoted from [15]).

According to ancient ideas, the image of golden hair has the potential of the ring – the personification of a dual essence. Here, we mean the combination of opposite principles: something active and passive, affirmative and negative, creative and destructive.

Within the folklore tradition, patriotism becomes the dominant theme of the play's plot. To reinforce this idea, the director and playwright resort to a ring composition. As a frame, I. Zainiev and Murat Abulkatinov use the folk song "Ilkaeem" ("My Homeland", 1917) by Naki Isanbet [17]. During its centuries-long existence, the work has managed to win the souls of the Tatars scattered across the globe. This song vividly manifests love for the Motherland and the hero's reflection on this matter. In Naki Isanbet's text, the happiness of the person, whose destiny is to be "the nightingale of his native land", is closely connected with a sense of duty to the Motherland.

As its main part, the plot of the play "Altynchach. Miras" has a new variation of the dragon-fighting story. Faced with the tyranny of Azhdakhi – the Dragon, which threatens the harmonious existence of their native land, the people's defenders acquire the heroic status becoming defenders of their Fatherland, having embarked on the path of struggle. In parallel with this plot, the play puts flesh on the themes of the poet and poetry, the people and power in the context of national character and national images of the world.

The deliberate "cinematographic" quality of the play "Altynchach. Miras" is striking, due to the director's desire to depict a dynamic situation, to compare its fragments from an unusual perspective thereby alienating it, as well as owing to the need to guide the process of perception of the reader-viewer through "transfers" in time and space, varying plans and regulating the time of the text. (For more on this technique, see the book by I. Martyanov [18]).

In the process of visualizing the literary text of Musa Jalil's libretto, I. Zainiev and M. Abulkatinov strive to reunite the "visual experience" of the author, reader and the protagonist, capturing it in the plot and compositional structure of the play, as well as to depict a dynamic artistic space, create an "optical metaphor" by combining visual images, directing the reader's attention to a certain object or action, and making an emotional impact on the readers, thus involving them in co-creation. This explains the slow-motion depiction of the Bulgar clan's death (see the transformations of the Choir), as well as its individual representatives, for example, in the person of Yanbulat (Ramazan Yusupov) or Karakash (Dilyara Fazlieva).

The viewer becomes a witness to how of the Poet-author's point of view, reflected in the libretto, "slides" from one character to another, from one object to another, thus "assembling" a complete picture of reality from disparate fragments. The author's view of the Poet alternately moves

from one speaking character to another, sometimes interrupting their lines or continuing them.

To creat a dynamic situation of observation, the director resorts to the technique of varying shots: from a general shot to a specific one (see the mise-en-scène of the first acquaintance with Altynchəch). Developing the “observation situation” in the performance, the director sometimes resorts to the coincidence of the Poet’s spatial position with that of the characters in his opera. Sometimes the Poet, having transformed into his character, actively intervenes in the development of the opera plot, as in the case of Altynchəch’s rescue from her pursuers. Sometimes the viewers are forced to make guesses about what is happening by looking at the play of light and shadow (the artist – Sofia Shnyreva), by listening to different sounds reaching them (the sound designer – Simona Markevich).

By creating a sound image in the complete absence of visibility, M. Abulkatinov tries to activate the readers’ imagination, involving them in the act of creation. Recreating the picture of a national tragedy, the director repeatedly resorts to the Chorus of representatives of the Tuzgak-ana clan who died during the clashes with the Khan-alien; in the play, he is characterized as Olug Khan (a hint at Genghis Khan?!) to enhance the impression. The parts of the Chorus of the dead sometimes consist of individual lines, or of silent, vibrant plastic movements, referring us to the pianistic technique (the plastic director – Nikita Belyakov). The poet moves towards the implementation of his creative idea, slowing down, or speeding up his characters. To enhance the meanings, the lighting designer highlights interesting visual parallels: thus, Altynchəch’s hair smoothly flows into the pine trunks of the backdrop, the silent piano into the vocal desk, etc.

The main character of the play is the Poet-Hero – Musa Jalil. The subject of the production is the act of creating a national opera for the Decade of Tatar Art in Moscow. The gaze of the hero, Dinar Khusnutdinov (Honored Artist of the Republic of Tatarstan), is directed towards Eternity. In the haze of history, he strives to discover the bonds of national life. In the scenography, this tendency is embodied in the backdrop, which is executed in the form of a curtain of history made of pine trees – a creative idea of Gabdulla Tukay, the poet of the early 20th century. Cf.: the poet’s autobiographical hero, admiring the pine trees in the hymn ode to his native land in “Shurale”, compares the boundless forests with a formidable army: “Rät-rät tora, gaskär kebi, chyrshy, narat.” – “The boundless forests looked like a formidable army to me”. (Translated by S. Lipkin) [19]. Reflecting on the phenomenon of the national ideal of Batyr (“Shurale” by G. Tukay), the Poet unravels the “magic ball” of the Tatar people memories in front of the audience, as well as the memories of his own life (cf. “Serle Yomgak”/ “The Magic Ball”, 1943) [20]. Gradually, in the mirror of people’s history, the Poet himself acquires the status of Batyr: in 1956, Musa Jalil was posthumously awarded the title of the Hero of the Soviet Union.

Artist Sofia Shnyreva makes the doors and windows look like improvised portals to the History of the people. At the same time, the emphasis is on the coexistence of several chronotopes in the Poet’s consciousness. The fairy-tale-mythological chronotope is closely intertwined with the historical one, the real biographical time of the hero’s life – with the perceptual chronotope. At the same time, the “childhood” of the clan – the period of the Bulgar state creation – acquires the status of a patriarchal idyll, the Golden Age, whose happy existence is threatened by a tyrant – Azhdaha – Olug Khan / Memet Khan.

When developing the dragon-fighting plot, the creators of the play pull out the “skeletons” from the closet of the Tatar people’s history, visualizing them in meaningful metaphors. Thanks to historical parallels, the tyrant Azhdah has different faces in the play. A number of historical parallels are visualized in the creative consciousness of the Poet: the fall of the Bulgar state due to the invasion of the Horde led by Olug Khan, the destruction of the Land of Soviets under the onslaught of Stalin’s repressions (1920–1950), the fascist invasion led by Hitler. The bookcase, used in the scenography in the Chekhovian vein, symbolizes the eternal tradition.

The desk is associated with the creative hypostasis of Musa Jalil. In the play, it is transformed into an instrument, by pressing its keys the Creator touches the strings of the people’s soul. The antithesis of *the radio* and *the ship* acquires a romantic tune: the antithesis of a poetic dream and harsh reality. At the same time, the image of the ship encourages the sophisticated viewer to recall the textbook image of the ship of the country from Derdmend’s poem “Karab” (“The Ship”) whose “sails are torn by the evil wind”. Cf.: “Il korabyn jiil sərə!..” [21, p. 27].

Throughout the play, the audience watches how the Poet turns into the “nightingale of the nation” whose trills find a response in the people’s

souls. The operatic component of the plot is supported by choral parts and the image of the piano.

The poet's attention is focused not only on the legendary past of the Tatar people, but also on the tragic present. The chronotope is expanded by introducing events from the lives of Musa Jalil's contemporaries. In the 1920s and 1930s, the poet witnessed the collapse of the national ideas of Jadidism and nation-building. This idea is highlighted by the interruptions of the operatic mise-en-scènes with Bulat's aria from the musical drama "Zanger shal" (The Blue Shawl", 1926) by K. Tinchurin and S. Saidashev. The performance was returned to the stage after a 19-year ban only in 1957, and one of its authors was shot in 1937. Karim Tinchurin gained immortality in the memory of the people as the creator of musical dramas and tragedies that have formed the golden fund of the Tatar theater and national dramaturgy.

Hasan Tufan, a contemporary of Musa Jalil, is shown as another victim of Stalin's repressions. As a crucified prisoner, Airat Miftakhov reads the poet's iconic work "Ildë nilër bar ikën" ("What Is Happening in the Country", 1944). This poem was written in the year of the reprisals against the "Golden Horde" in light of the infamous August Resolution. The adoption of this document was, according to historian A. G. Galliamova, "a turning point in marking the completion stage of the national spiritual treasury revaluation, which began in the late 1930s" [21]. "On the one hand, the Tatar intelligentsia fell a victim to the situation; on the other hand, later, in the conditions of ethnogenetic losses of the 1950s–1980s it depicted their achievements "from the point of view of socio-, morpho-, and formogenesis" [22].

The play creators have identified historical parallels not only among the Poet's contemporaries, but also in the gallery of the eternal images in Tatar literature. Thus, at the beginning of the 20th century, the hero of the epic Dzhik-Mergen in Tukayev's work acquired the image of Batyr who, thanks to his ingenuity, prevailed over Shurale. In the 1920–1930s, he was replaced by Bulat from the famous musical drama: he returned to his homeland from a foreign land to start a family, and fell a victim to a jealous rival. Bulat was replaced by new heroes – Naki Isanbet, Hasan Tufan, and Musa Jalil. As A. G. Galliamova correctly noted, these "representatives of the Tatar creative elite" had a kind of immunity against the authorities' instructions, "largely due to the fact that their worldview was formed within the walls of the madrasah, before the totalitarian unanimity came to power. They did not strive to be like the first students from Mark Zakharov's film 'To Kill the Dragon' who justified their unprincipled servility by the inevitability of the recruitment circumstances introduced by the all-powerful draconian system. The intellectuals had their own Lancelots who resisted the 'draconiad', defending their own field of "creative art for the benefit of the Tatar people, resisting its ideological framing" [21, p. 787].

The performance of actors on stage depends on the nature of the chronotope in which their characters exist. That is why the epic opera heroes are characterized by staticity in the play, as in the folklore chronotope, the image of a person is not changed and is distinguished by an external focus, the absence of privacy and individuality. The autobiographical chronotope of Musa Jalil represents the artistic image of a person as a citizen. Real biographical time turns out to be almost completely dissolved in the ideal and abstract time of metamorphosis. In the specified chronotope, we see a historical inversion, which localizes artistic thinking in the past using such categories as goal, ideal, and justice, realized in the myth of the Tatar people's Golden Age associated with the creation of the first history of statehood.

Unraveling folklore plots, the Poet rethinks the archetype of Tuzgak-ana, the mother of the clan. In the remake performance, she acquires the status of an eternal image, the one like the elder Subra from "Idegei". Tuzgak-ana introduces her sons to the history of the clan, gives instructions, making them try on the clothes of Dzhik-Mergen, thus preparing the batyrs for a feat – the sacred mission of the defenders of the native land. Therefore, when developing her character, Madina Gainullina resorts to the technique of estrangement. Despite its didactic potential, the image of Tuzgak-ana is completely devoid of psychologism. In search of her Hero-grandson, she easily moves from one time period in the life of the nation to another, pronouncing her prophecies and instructions. The costume of this character reminds of the style of the elders-seers in ancient tragedies.

In reconstructing the voices of Musa Jalil's contemporaries, I. Zainiev successfully exploits the potential of intertext. The playwright reveals common ideas in the texts of the farewell letter to Amina, in which Musa Jalil reflects on the phenomenon of patriotism, and the instructions of Tuzgak-ana from the opera: "I will tell you one commandment, children, Remember it in the future: Rather than to live on your knees in this world, Die standing tall!" [13]. The culmination of

the development of the Poet and Poetry theme is the writer's rise above his desk and his characters. The poet gains immortality in the people's memory, thanks to his heroic feat and his verses from the "Moabit Notebook".

In order to reduce the distance between the Poet and the viewer, the creators of the play, within the framework of the autobiographical chronotope, represent him as a loving father. In developing this theme, I. Zainiev does not follow the beaten path (the theme of his daughter Chulpan), but focuses the viewers' attention on the birth of his firstborn who remained out of public attention span for many years. The poet's eldest son, Albert Zalilov, chose the path of a defender of the Fatherland. A graduate of the Saratov Military Engineering School of Chemical Defense, he completed his service in the Soviet Army with the rank of lieutenant colonel. Albert Zalilov was proud of his father, studied his biography in detail, and knew the poet's poems by heart.

In developing the image of the Poet, an important place is given to the polysemantic image of the bird. At first, it appears in the hands of the character in the form of origami. This image refers the viewer to the key image of the song "Ilkaem" from the framing (cf. sandugach). In combination with the lullaby performed by the Choir (Lilia Zagidullina, Alsu Sibgatullin, Milyausha Yuzaeva, Enje Saifutdinova, Ilyuza Nabiullina), it acquires a metaphorical meaning: the baby is a chick in the family nest, a messenger of the future. On the other hand, the paper bird symbolizes heroic potential and is closely connected with the initiation of the character. The play mentions three magic feathers, knocked out by Dzhik-Mergen's arrow from the plumage of the Swan – the totem of the Siberian Tatars. In M. Jalil's opera, the swan acquires the status of a bird which is a magical assistant, a totem whose feathers are used as a talisman. At the same time, this image sheds light on the facets of the Poet-Hero's son's biography. Albert Zalilov is known to have dreamed of becoming a pilot, but an injury, received in childhood, prevented this dream from coming true. That is why, to the sounds of a lullaby and with good wishes for a heroic future, Musa the father makes a toy winged bird for his son and then wraps him up in the clothes of Zhiz-Mergen. Later, the dream loses its realistic outlines, acquiring the features of a nightmare in which the father loses his son. In the Poet's hands there remains only the Hero's costume and a weighty book – an indication of creative immortality.

Through plasticity, Dinar Khusnutdin subtly conveys the tragic fate of the poet. The life drama of the Hero, his acute feeling of an elusive life, is shown psychologically in the episode of reading the libretto in a rapturous manner. Visualizing the front page from the life of the Poet-Hero, revealing him as a tragic hero, the creators of the play resort to the antithesis of a man and an iron bird that threatens his existence.

Tuzgak-ana shows maternal care, trying to protect the Poet from the horrors of Stalin's repressions: she slams the closet, which takes on the features of Pandora's box. In the episode depicting everyday life at the front, Tuzgak-ana calms the Poet who is experiencing mortal horror. Symbolically, it is Tuzgan-ona who gives him a piece of paper, indicating the way out of the crisis.

At the end of the performance, the Poet moves into the space of Tukaev's curtain of history. The hero's change of clothes behind the glass has a symbolic meaning, referring to the existence metamorphoses of his work after death. The poet's name is known to have disappeared from the opera poster for some time before his official rehabilitation.

The image of the Poet in the finale refers the audience to Pushkin's theme of freedom and imprisonment. Musa Jalil reads the poem "Yalgyz uchak" ("The Lonely Fire") as a farewell, in which he compares himself to a ship sailing in pitch fog, expressing the hope that there will be people who will be able to see the fire he has lit.

In the images of Karakash (Dilyara Fazlieva) and Altynchəch (Zlatovlaska, Leysan Zagidullina) the principle of sacrifice comes to the fore. Against the background of Tuzgak-ana, these female images look like passive characters. In developing them, I. Zainiev generally remains within the framework of the fairy-tale-mythological tradition, so the fate of these female characters depends entirely on the actions of the savior-fighter.

In the play, the image of the cleaning lady in the museum is a tribute to the "noughties". This character, in spite of all its realism, is filled with ironic grotesqueness. On the one hand, the figure in a black robe evokes sympathy in the audience, on the other hand, it excites anxiety. Unlike the author of the opera Musa Jalil, I. Zainiev and M. Abulkatinov throw their viewers of the art-house drama out into "nowhere". The creators of the play do not hide their concern about the fate of the Tatar people, regret that the national potential of culture is preserved today only in the interiors of the museum and on the pages of books, which are now

beyond the reach of the people's hand. It is significant that the cleaning lady in the museum reads only the poet's letter, ignoring his manuscripts and books.

The performance has an original musical design. It is only occasionally that the operatic past makes itself felt in the musical parts of the Choir. To convey the intense creative consciousness of the Poet, the sound designer comes up with interesting combinations of sounds that evoke different associations in the audience.

In our opinion, while working on the production, its director Murat Abulkatinov successfully coped with the task of a large-scale study of national culture through text, through myth, and through mentality. As a result, he produced a modernist work – a "stream of consciousness" text that stands far apart from its literary basis. In collaboration with playwright Ilgiz Zainiev, he produced a modernized interpretation of the folklore, or rather the mythological plot, coupled with allusions to images and texts well known to the readers (viewers), i.e. precedent for them.

Conclusions

To create a myth, the Poet must be squeezed into the matrices that have long been established in the national culture. We are the witnesses of how the performances "Kaida Minem Ilem?" and "Altynchach. Miras" develop these semantic lines of the myth about the Poet: as the poet and the monument (immortality in culture); the poet and the people; the poet and the government; the poet and death; the poet and the sacred sacrifice (martyrdom); the poet and the muse; the poet and the homeland. At the same time, the second tendency makes itself known – myth-fugitive or fleeing from the myth. The creators of the performance strive to discern behind the "bronze" a simple person, to understand the peculiarities of his worldview, to peer into the intricacies of his fate in order to understand the origins of his heroism, the immortality of his work. The myth of the poet, born on the Almetyevsk stage, is much more successful than the myth of the poet, born in the cinema by Radik Kudoyarov (see M. Khabutdinova's review for more details [24]).

References

1. *Bibliograficheskii spravochnik "Musa Dzhalil'"* [Bibliographic Reference Book "Musa Jalil"]. URL: https://kitaphane.tatarstan.ru/jal.htm?ysclid=mdfj5zkei51649071 (accessed: 02.02.2024). (In Russian)

2. Khəbetdinova, M. M. (2019). *Nindi rəkhət, keshen̡ bulgach yrnək alyrga* [How Nice It Is to Be a Role Model When You Are a Human Being]. M. M. Khəbetdinova. Yalkyn. No. 2, pp. 34–35. (In Tatar)

3. Zakirҗanov, A. *"Kaida minem ilem"* [Where Is My Country?]. URL: https://sahne.ru/news/zhurnalda-ukygyz/kayda-minem-ilem (accessed: 02.02.2024). (In Tatar)

4. Khabutdinova, M. M. (2021). *"Musa. Moabit" (Triptikh)* ["Musa. Moabit" (Triptych)]. Zvezda Povolzh'ya. 15-20 maya. No. 18 (1032), p. 4. (In Russian)

5. Yukhnovkaya, O. *Svoi vypusknoi ehkzamen 80-letnyaya Kazanskaya konservatoriya sdala na otlichno* [The 80-Year-Old Kazan Conservatory Passed Its Final Exam with Flying Colors]. Vechernyaya Kazan'. 2025. 9 iyunya. URL: https://www.evening-kazan.ru/kultura/articles/svoy-vypusknoy-ekzamen-80-letnyaya-kazanskaya-konservatoriya-sdala-na-otlichno?ysclid=mdl8rigvyn689830026&utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.ru&utm_ referrer=yandex.ru (accessed: 02.07.2024). (In Russian)

6. Gilyazov, I. A. *Vostochnaya politika Germanii i legion "Idel'-Ural". Bessmertnyi podvig Musy Dzhalilya* [Germany's Eastern Policy and the Idel-Ural Legion. The Immortal Feat of Musa Jalil]. Virtual'nyi muzei Velikoi Otechestvennoi voiny. URL: https://tatfrontu.ru/content/vostochnaya-politika-germanii-i-legion-idel-ural-bessmertnyy-podvig-musy-dzhalilya?ysclid=mdlb9n9ijq591507884 (accessed: 02.02.2024). (In Russian)

7. Zabirov, I. Kh. (1990). *Dzhalil' i dzhalil'tsy: Dokum. ocherki i ehtyudy* [Jalil and the Jalilians: Documentary Essays and Studies]. 140 p. Kazan', Tatar. kn. izd-vo. (accessed:). (In Russian)

8. Mustafin, R. A. (1971). *Po sledam poehta-geroya: Kniga-poisk (O M. Dzhalile)* [In the Footsteps of the Poet-Hero: A Search Book (About M. Jalil)]. 271 p. Moscow, Det. lit. (In Russian)

9. Akhtamzyan, A. (2002). *O "Kurmasheve i desyati drugikh", kaznennykh v Berline za "podryv voennoi moshchi" Germanskogo reikha* [About "Kurmashev and Ten Others" Executed in Berlin for "Undermining the Military Power" of the German Reich]. Tatarskie novosti. No. 1(90). (In Russian)

10. Cherepanov, M. *Sluzhili primerom dlya frantsuzskikh partizan* [They Served as an Example for the French Partisans]. Virtual'nyi muzei Velikoi Otechestvennoi voiny // URL: https://tatfrontu.ru/news/sluzhili-primerom-dlya-francuzskih-partizan?ysclid=mdmluk82pw127228268/ (accessed: 02.02.2024). (In Russian)

11. Gyiləҗev, A. (2016). *Sailanma əsərlər: 6 t. – 5 t.* [Selected Works: In 6 Volumes – Volume 5]. 743 p. Kazan, Tatar. kit. nəshr. (In Tatar)

12. Fəkhretdinov, G. (1994). *Kaida minem ilem?* [Where Is My Country?]. Kazan utlary. No. 8, pp. 136–151. (In Tatar)

13. *Altynchach: opera Naziba Җiganova v 4 deistviyakh, 6 kartinakh; libretto Musy Dzhalilya*

[Altynchach: The Opera by Nazib Zhiganov in 4 Acts, 6 Scenes; Libretto by Musa Jalil]. URL: https://www.belcanto.ru/opera_altynchach.html?ysclid=mdjp86bdzw677197974 (accessed: 02.02.2024). (In Russian)

14. Yuziev, N. M. (1957). *Җәlilneң iҗat laboratoriyasennən* [Jalil's Creative Laboratory]. Sovet ədəbiyaty. No. 6, pp. 97–105. (In Tatar)

15. Ageeva, L. (2011). *"Altynchech" – odna iz luchshikh oper Naziba Zhiganova* ["Altynchech" as One of the Best Operas by Nazib Zhiganov]. Kazanskie istorii. 11 iyulya. URL: https://history-kazan.ru/kazan-vchera-segodnya-zavtra/retrospektiva/6257-917?ysclid=mdjooezdd1278512267 (accessed: 02.02.2024). (In Russian)

16. Shakhova, L. H. (1996). *Solnechnaya simvolika v skazakh P. Bazhova* [Solar Symbolism in the Tales by P. Bazhov]. Dergachevskie chteniya – 96. Russkaya literatura: natsional'noe razvitie i regional'nye osobennosti: tezisy dokladov i soobshchenii nauchnoi konferentsii, Ekaterinburg, 23–24 maya 1996 g. Ekaterinburg, izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, pp. 115–117. (In Russian)

17. Isənbət, N. (1917). *Tugan il: (shigyr')* [My Native Land (A Poem)]. Balalar dөn'yasy. No. 1 (mart), 1 p. (In Tatar)

18. Mart'yanova, I. (2002). *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoi kinematografichnosti* [Russian Text Cinema Span: The Paradox of Literary Cinematography]. 236 p. St. Petersburg. (In Russian)

19. *Tukai dөn'yasy: izhat* [Tukay's World: A Mystery]. URL: http://gabdullatukay.ru/ (accessed: 02.02.2024). (In Tatar)

20. Dzhalil', M. (2006). *Volshebnyi klubok* [The Magic Ball]. Khabutdinova M. M. Navstrechu bessmertiyu... [K stoletiyu so dnya rozhdeniya tatarskogo poehta-antifashista Musy Dzhalilya]. Pp. 41–42. N. Novgorod, izd. dom "Medina". (In Russian)

21. Dərdemənd (1999). *Agargan kyl* [Grey Hair]. 112 p. Kazan, Məgarif. (In Tatar)

22. Gallyamova, A. G. (2019). *"'Rasprava' nad Zolotoi Ordoi" v seredine XX v.* ["'Reprisals' against The Golden Horde" in the middle of the 20th Century]. Ideologicheskii diskurs v tatarskoi medievistike v svete avgustovskogo Postanovleniya 1944 g. Zolotoordynskoe obozrenie. T. 7, No. 4, pp. 784–797. DOI: 10.22378/2313-6197.2019-7-4.784-797. (In Russian)

23. Gallyamova, A. G. (2015). *Ideologiya i kul'tura* [Ideology and Culture]. Tatarskaya ASSR v period poststalinizma. Pp. 325–445. Kazan'. (In Russian).

24. Khabutdinova, M. M. (2025) *U sovesti variantov net (T.Minnullin): [fil`m Karaurman]* ["Conscience has no options" (T. Minnullin): [film "Karaurman"]] // Zvezda Povolzh`ya. №33(1235). 13-19 sentyabrya. Pp.. 1–2.

ӘЛМӘТ ТЕАТРЫ СӘХНӘСЕНДӘ МУСА ҖӘЛИЛ ОБРАЗЫ

Миләүшә Мөхәммәтҗан кызы Хәбетдинова,
Казан федераль университеты,
Россия, 420008, Казан ш., Кремль ур., 18 нче йорт,
mileuscha@mail.ru

Әлфия Рухулла кызы Мотыйгуллина,
Казан дәүләт мәдәният институты,
Россия, 420059, Казан ш., Оренбург тракты, 3 нче йорт,
alfiya311065@mail.ru

Әлеге мәкаләдә Әлмәт драма театрында куелган «Кайда минем илем?» һәм «Алтынчәч. Мирас» спектакльләрендә Муса Җәлил образы анализлана. Беренчесе документаль спектакль булса, икенчесе – Н. Җиһанов һәм М. Җәлилнең танылган операсына артхаус драма-ремейк булып тора. «Кайда минем илем?» әсәрендә шагыйрь-герой образы легионер, француз каршы тору хәрәкәте легионеры Г. Фәхретдинов хатирәләренә нигезләнә. Бу эпизодик персонаж спектакльдә шагыйрьнең яшерен оешмасында торучы, татар интеллигенциясенең якты вәкиле буларак ачыла. М. Абдукатинов спектаклендә Муса Җәлил драманың төп каһарманы буларак сурәтләнә. Сәхнәләштерелгән әсәрнең төп концепциясе, бер яктан, Шагыйрь турындагы ил мәдәниятендә расланган миф матрицасына тулысынча тәңгәл килә, икенче яктан, иҗат итүчеләрнең ныгып урнашкан кануннардан читләшүен чагылдыра.

Төп төшенчәләр: татар әдәбияты, татар театры, Муса Җәлил, шагыйрь турындагы миф, Ильяс Гәрәев, Мурат Абдукатинов

Сылтама өчен: Хәбетдинова М. М., Мотыйгуллина А. Р. Әлмәт театры сәхнәсендә Муса Җәлил образы // Tatarica. 2025. № 2 (25). 110–127 б. https://doi.org/10.26907/2311-2042-2025-25-2-110-127

Кереш

Муса Җәлил турындагы әдәбият күптән әдәбият белеменең шактый киң өлкәсен тәшкил итә (В. Воздвиженский, Г. Кашшаф, Ә. Мәхмүдов, Р. Мостафин, Н. Юзиев һ.б.) [1]. Муса Җәлил – шагыйрь, Муса Җәлил – шәхес, һәр укучының үз Җәлиле бар.

Н. Җиһановның «Җәлил» опера-поэмасы (1956, либретто авторы Ә. Фәйзи), А. Монасыйповның «Муса Җәлил» симфоник поэмасы (1971), А. Лупповның Г. Кутуй шигыренә «Соңгы төн» вокаль-симфоник поэмасы (1965), Р. Еникеевның «Җәлил истәлегенә» вокаль-симфоник поэмасы (1981), Г. Камал исемендәге ТДАТгы спектакльләр («Муса Җәлил», 1957, авт. Н. Исәнбәт, реж. П. Исәнбәт; «Моңлы бер җыр», 1981, авт. Т. Миңнуллин, реж. М. Сәлимҗанов) татар мәдәнияте тарихында үрнәк әсәрләр булып саналалар.

Шунысы куанычлы: бу каһарманлык темасын сәнгатьчә эшкәртү эшенә яшь көчләр алынды. Соңгы унъеллыкта Татарстан Республикасында Муса Җәлилгә һәм Кормаш-Җәлил төркеменең батырлыгын яктыртуга багышланган берничә спектакль барлыкка килде. Алар арасында «Җәлилчеләр истәлегенә» перформансы (2018, авт. Йолдыз Миңнуллина, Луиза Янсуар, реж. Лилия Әхмәтова) [2]; «Кайда минем илем?» (авт. Гарәф Фәхретдинов, реж. Ильяс Гәрәев, Әлмәт дәүләт драма театры) [3]; «Муса. Моабит» триптихы (2021, реж. Алексей Шитиков, Г. Кариев исемендәге Яшь тамашачылар театры) [4]; «Муса. Моабит» театраль дәресе (2023, реж. Булат Гатауллин, Г. Кариев исемендәге Яшь тамашачылар театры); «Алтынчәч. Мирас» (2023, авт. Муса Җәлил, Илгиз Зәйниев, реж. Мурат Абдукатинов, Әлмәт татар дәүләт драма театры); «Җәлил» студентлар мюзиклы (2025, реж. Руслан Фәтхетдинов, КФУ); «Җәлил» операсы (2025, Ә. Фәйзи либреттосы, Нәҗип Җиһанов муз. реж.-куючы Руслан Кәбирҗанов, Н.Г. Җиһанов исемендәге Казан дәүләт консерваториясе) [5]. Соңгы елларда бу темага татар кинематографистлары да мөрәҗәгать итте: «Война непрощенных» документаль фильмы (2015, реж. Денис Красильников), «Солдатская шапка» кыска метражлы фильмы (2020, реж. Павел Москвин), «Высокий дух» документаль-спиритик драмасы (2022, авт. Валерия Оразова, реж. Дидар Оразов), «Кара урман» фильмы (2024, реж. Радик Кодаяров). Бу мисаллар Татарстанда бөек татар шагыйренең исемен киң җәмәгатьчелеккә тарату, популярлаштыру өчен планлы рәвештә эш алып барылганлыгын күрсәтә торган дәлилләр булып тора.

Тикшеренү методлары һәм маетриаллар

Тикшеренү эшенең материаллары итеп Әлмәт театрының «Кайда минем илем?» (авт. Гарәф Фәхретдинов, реж. Ильяс Гареев) һәм «Алтынчәч. Мирас» (2023, авт. Муса Җәлил, Илгиз Зәйниев, реж. Мурат Абдукатинов) спектакльләре алынды. Анализ предметы булып Муса Җәлил образы торды. Тикшеренү тасвирлау һәм чагыштырма ысуллар ярдәмендә алып барылды.

Фикер алышу

2020 елда Әлмәт дәүләт театры «Кайда минем илем?» спектаклен сәхнәләштерә. Аның нигезенә «Идел-Урал» легионеры ТР Әлмәт районы Карабаш бистәсе кешесе Гарәф Фәхретдиновның истәлекләре, шулай ук легион агитбригадасы тарафыннан башкарылган «Ак каен», «Яшь егетләр, яшь кызлар», «Күбәләгем», «Баламишкин» җырларының архивта сакланган язмалары салынган.

«Идел-Урал» легионы составындагы яшерен оешма эшчәнлеге турында шактый күп язылган (И. Гыйләҗев [6], И. Зәбиров [7], Р. Мостафин [8], А. Әхмәтҗанов [9] һ.б.) Бу тема белән кызыксыну үзгәртеп кору һәм сүз иреге елларында тагын да көчәеп китте. Легионер, Француз каршылык күрсәтү хәрәкәтендә катнашкан Гарәф Фәхретдиновның юлы хаксыз рәвештә бик озын була. Аның гаепсез икәнлеген раслаган документлар булса да [10], ул 1989 елда гына реабилитацияләнә. Аяз Гыйләҗев әлеге «ярлыканмаган» кеше истәлеген үзенең «Яра» повестенда (1984, 1988) мәңгеләштерергә җөрьәт итә [11, б. 17–115]. Г. Фәхретдиновның «Кайда минем илем?» дигән хатирәләре 1994 елда гына «Казан утлары» журналында дөнья күрә [12].

Бүгенге көндә шунысы мәгълүм: Кормаш-Җәлил антифашистик төркеменең максаты «Идел-Урал» легионын эчтән таркату», «күтәрелешкә әзерләү» була. Тарихчы И. А. Гыйләҗев билгеләп үткәнчә, «алар

максатларына ирешү өчен 1942 елның көзеннән башлап Германиянең Көнчыгыш министрлыгы тарафыннан махсус легионерлар өчен чыгарыла торган «Идел-Урал» газетасы типографиясен файдалана». «Гайнан Кормашев яшерен оешманың бишлекләре эшен оештырган һәм күзәтеп торган. Германия һәм Польша җирлегендә ирекле йөрү хокукына ия булган Муса Җәлил легионерлар арасында агитация эшен алып барган. “Винета” радиостанциясендә пропаганда эшен Әхмәт Симаев оештырган: ул мәгълүматлар җыйган һәм каршылык төркеме өчен листовкалар әзерләгән. Листовкаларны әзерләү һәм тарату эшендә Абдулла Алиш, Әхәт Атнашев, Зиннәт Хәсәнов актив катнашкан» [6]. «Озакка сузылган тикшерүләрдән соң Каршылык вәкилләре Дрезденда Империя суды каршына бастырыла. Аның карары нигезендә 1944 елның 12 февралендә 11 кеше үлем җәзасына хөкем ителә. Алар – Муса Җәлил, Гайнан Кормашев, Абдулла Алиш, Әхәт Атнашев, Абдулла Батталов, Фоат Булатов, Сәлим Бухаров, Фуат Сәйфелмөлеков, Зиннәт Хәсәнов, Гариф Шабаев. Барысының да хөкем карары текстында «дошманга ярдәм итү», «хәрби көчкә аяк чалу» кебек сәбәпләр күрсәтелә. Әлеге формулировка «Идел-Урал» легионында каршы тору яшерен оешмасы булганлыгын, аның эшчәнлеге «өченче рейх»ка каршы шактый зур зыян салуын дәлилли [6]. Татар патриотларының гильотинада башын чабып өзәргә дигән хөкем карары Берлинның Плётцензее төрмәсендә 1944 елның 25 августында гамәлгә ашырыла.

«Кайда минем илем?» спектаклен сәхнәләштерүчеләр капелла һәм культвзводның тормышын күз алдына бастыра. Әлеге әсәр «Идел-Урал» легионының гафу ителмәгән, онытылган герой-легионерларының тарихы буларак күзаллана. Сценарий авторы милли тарихтагы «ак тап»ларны бетерергә омтыла. Спектакльдә яшь артистлар Р. Йосыпов, И. Гыймалетдинова, А. Шаһимәрдәнов, Д. Хөснетдинов, Ф. Сафиуллин, Р. Әхмәдиев, А. Мифтахов, Э. Нургалиев катнаша. Спектакль дәвамында яңгыраган җырлар «Булат җыры» (К. Тинчурин сүз., С. Сәйдәшев көе), «Даниягә» (Г. Кормаш сүз., Ю. Чаплин көе), «Тәфтиләү» (Г. Тукай сүз., татар халык көе), «Урман кызы» (Һ. Такташ сүз., Җ. Фәйзи көе), «Сагыну» (М. Җәлил сүз., З. Хәбибуллин көе), «Ак каен» (З. Ярмәки сүз., М. Вәлиев көе) аша, бер яктан, безгә М. Җәлилнең замандашларының тавышын яңгыраталар, икенче яктан, фольклор һәм музыканың героик рух, Туган илгә мәхәббәт тәрбияләүдә әхлакый потенциалын ассызыклыйлар. Спектакльдә Муса Җәлил – (Альберт Шаһимәрдәнов) геройларча һәм иҗади рухта күзалланган эпизодик персонаж. Ул – фашистларга каршы торуны оештырган яшерен оешма вәкилләренең берсе. Аның образы капелла образы белән, ягъни иҗат дөньясы белән тыгыз бәйләнгән. Спектакльдә М. Җәлилнең халык җырларыннан һәм такмаклардан өзекләр җыеп, «Шүрәле» либреттосын иҗат итүе күрсәтелә. Г. Шәрәфетдинова билгеләп үткәнчә, әсәрнең эчтәлеге фашистларга каршы корылган була. Шул рәвешле, спектакльдә М. Җәлилнең шигъри осталыгы фольклорның сәнгатьчә чагылышы аша ачыла. Бер үк вакытта шагыйрь образы рухи җитәкче, лидер статусында да күрсәтелә. Әсәр эпизодында легион вәкилләренең Сөембикә мирасы турында сөйләшүләре аерым семантик мәгънәгә ия.

Белгәнебезчә, Сөембикә манарасы Татарстанда гына түгел, ә чит төбәкләрдә дә мәгълүм. Ул барлык татар халкы өчен Туган ил иминлеге, элекке дәүләтчелек символы булып тора. Манара диварындагы язманың мәгънәсен Муса Җәлил офицерга ватанпәрвәрлек хисләре белән бәйләп аңлата. Татар эмигрантлары өчен ул Идел-йорт символы, ә совет халкы өчен – Совет Татарстаны символы. Режиссер спектальдә М. Җәлил карашларының миллилигенә игътибар итә.

Герой-шагыйрь монда либретто остасы, татар фольклоры белгече буларак ачыла. Шагыйрь спектакльдә яшерен оешма вәкиле, тоткыннар арасында аңлату-тәрбия эшен алып баручы сәләтле агитатор буларак күрсәтелә.

Муса Җәлил иҗаты спектакльдә «Сагыну» (З. Хәбибуллин көе), «Двинада» («Эшче» операсындагы Нигъмәт ариясе мотивына) җырлары аша яктыртыла һәм төп идеяне ачарга ярдәм итә. Спектакльнең хронотобы музыкаль нигез аша киңрәк ачыла. Тамашачыларга 1920-1930 елларның музыкаль мирасы белән танышу мөмкинлеге тудырыла.

2023 елның 30 ноябрендә Әлмәт театры коллективы һәм чакырылган сәнгать эшлеклеләре Муса Җәлил һәм Нәҗип Җиһановның күренекле «Алтынчәч» операсына яңа ноктадан карау омтылышы ясый. Шуның нәтиҗәсендә ачык финал белән «Алтынчәч. Мирас» арт-хаус драмасы туа. Муса Җәлил

анда автобиографик каһарман дәрәҗәсендә сурәтләнә.

Персонажы – герой-шагыйрь Муса Җәлил чикләреннән чыкмый гына (Динар Хөснетдинов, ТРның атказанган артисты), режиссер аның аңындагы вербаль булмаган эчтәлекне вербаль чаралар аша ачуга ирешә. Шул ук вакытта Муса Җәлил татар милли опера сәнгатенең башлангыч чорында иҗат ителгән танылган опера либреттосы авторы буларак катнашса да, аның образы «күп белүче автор» хисеннән азат. Рухи яктан ирекле итеп тасвирланган герой безнең алда Шагыйрь-иҗатчы торганны аңларга ярдәм итә. Шул ук вакытта логик бәйләнешләр арткы планга күчерелгән. Теге яки бу мизансценаның интерпретациясе тамашачының әзерлек дәрәҗәсенә дә бәйле.

Арт-хаус драмада әдәби текстның ассоциатив мөмкинлеге чыганагы булып сүзнең эчке формасы тора. Ул үз эченә гасырлар дәвамында тышкы формада гына сакланып калган бер төркем ассоциацияләрне берләштерә һәм тел чаралары ярдәмендә ассоциацияләр рәте хасил итә. Спектакльнең исеме, бер яктан, безне танылган халык экиятенә һәм милли опера сәнгатенең башлангычына кире кайтара, икенче яктан, сәнгатьтә дәвамчанлык проблемасын калкытып куя. Киң җәмәгатьчелеккә мәгълүм булганча, М. Җәлил либреттосын эшләгәндә, фольклор чыганакларына, үткәннәр мирасына («Җик Мәргән» героик эпосы, «Алтынчәч», «Туктар», «Алтын каурый» экиятләре һ.б.) таяна [14]. (Кара: Н. Юзиев). Мурат Абулкатинов спектаклендә «Алтынчәч» операсы шулай ук мәдәни мирас статусын ала. Төрле чыганакларда опера төрле исемнәргә ия. Беренче афишада М. Җәлил белән Н. Җиһановның уртак иҗат җимеше – «АЛТЫН ЧЕЧ», тамашачылар өчен программкада «Алтын чеч» дип аталган. Соңрак опера исеме ике вариантта очрый: «Алтынчеч», «Алтынчач». Муса Җәлил опера исеменә ни өчен вакыйгаларны үз тирәсенә җыеп торган Тугзак-ана исемен чыгармавын композиторга болай дип аңлата:

> «Алтынчәч матур яңгырый. Син бит музыкант! Син шуны аңламадыңмыни? Килешәм, Тугзак – фаҗигале образ. Ә без матурлык аша фаҗигагә килик» [15].

Поэтик исем эзләү барышында Муса Җәлил игътибарын экияти образны күрсәтү аша матурлыкны ачарга омтылуда чагыла. Шул юл белән милли күтәрелеш чорында иҗат кешеләре алдындагы бурычны билгеләп, дөньяга милли сәнгать казанышларын күрсәтүнең нигезләрен ассызыклый. Шуның өчен, безнең карашыбызча, беренче белдерүдә операның исеме «Алтын чач» дип күрсәтелгән була. Шул хәлендә ул «Алтын чәч!» дигән өндәмә булып яңгырый.

Шул ук вакытта опера «алтын чәч» атамасы белән тыгыз бәйләнгән. Чәчләр кеше гәүдәсенең өске өлешендә урнашу сәбәпле, рухи көчне чагылдыра. Шунысы мәгълүм, элекке заманнардан ук алтын чәчләр соляр символикага барып тоташа, ягъни кояш нурлары, кояш символикасы белән бәйле булганнар [16. б. 117].

«Алтынчәч» операсының тамашачылар тарафыннан югары дәрәҗәдәге иҗат җимеше буларак кабул ителүе очраклы хәл түгел. Аны иҗат итүчеләрнең төп казанышы сәнгати нигезне саклап калган хәлдә, милли мәдәниятне яңа баскычка күтәрү, шул ук вакытта милли аудиторияне саклап калу. Н. Җиһанов операсы гади халык вәкилләре тарафыннан «чит», «башка», «икенче» буларак түгел, «үзебезнеке» дип кабул ителде. Тиз арада аерым партияләр халык арасында мөстәкыйль әсәр булып та танылдылар. Моңа Гадел Кутуй истәлекләре дәлил булып тора. Аңа фронтта Алтынчәч ариясен «Әнкәй догасы» дип җырлаганны ишетергә туры килә [15]. Шундый югары бәяне әсәр премьерасы барган көннәрдә белгечләр дә раслый. Әйтик, композитор Альберт Леман хатирәләрендә «Алтынчәч»тә «камиллек өстенлек итә, милли йөрәкләргә якын, кадерле, гомумиләштерелгән югары эстетик зәвыклы, яшәеш нигезләренә якын образлар яши» дип язып калдырган [15].

Борынгы күзаллаулар буенча, Алтын чәч образы шулай ук бөҗра потенциалын (бер Асылның икелек гәүдәләнеше) да үз эченә ала. Монда капма-каршы башлангычларның берләшүе күзгә ташлана: актив һәм пассив, тартып торучы һәм читкә этәрүче, төзүче һәм җимерүче.

Спектакль сюжетының доминантасы булып фольклор традицияләре кысаларындагы ватанпәрвәрлек тора. Бу идеяне көчәйтү өчен режиссер белән драматург бөҗралы композициягә мөрәҗәгать итәләр. Каймалап алу чарасы буларак, И. Зәйниев М. Абдукатинов Нәкый Исәнбәт сүзләренә һәм халык көенә иҗат ителгән «Илкәем» (1917)

җырын файдаланалар [17]. Ул – гасыр дәвамында дөньяның төрле почмакларында яшәгән татарларның күңелен яулап алган җыр. Әсәр Туган илгә мәхәббәт манифесты булып яңгырап, геройның да мөнәсәбәтен чагылдыра. Н. Исәнбәт текстында Туган ил алдындагы бурыч һәм кешенең «Туган җирнең сандугачы» булуы белән тыгыз бәйләнә.

«Алтынчәч. Мирас» спектакленең төп өлешен аждаһа белән көрәш сюжетының яңа вариациясе тәшкил итә. Туган җирнең гармонияле яшәешенә куркыныч тудырган Аждаһа тираниясе белән очрашкач, халык яклаучылары, көрәш юлына басып, Герой, Ватанны саклаучы статусына ия булалар. Әлеге сюжет белән параллель рәвештә спектакльдә милли характерлар һәм дөньяның милли образлары контекстында шагыйрь һәм шигърият, халык һәм дәүләт кебек темалар күтәрелә.

«Алтынчәч. Мирас» спектаклендә кинематографиягә хас чалымнар да күзгә ташлана. Ул режиссерның ситуацияне динамикада күрсәтергә теләве, фрагментларны гадәти булмаган рәткә тезәргә, шулай ук укучы-тамашачының кабул итү процессын вакыт һәм пространствоны әле тегендә, әле монда күчерү юлы аша идарә итү ихтыяҗы белән аңлатыла (тулырак бу техника турында И. Мартьянов китабында) [18].

Муса Җәлил либреттосының әдәби текстын күзаллау барышында И. Зәйниев һәм М. Абдукатинов «авторның күзаллау тәҗрибәсен», укучыны һәм тамашачыны берләштереп, шулай ук әдәби җирлекне хәрәкәттә тасвирлап, күзаллау образларын берләштерү юлы белән «оптик метафора» тудыралар, шул юл белән укучы игътибарын предметка яки хәрәкәткә юнәлтеп, укучыга эмоциональ йогынты ясап, аларны бергәләп иҗат итүгә этәрәләр. Болгар ыруының акрынлап бетеп баруын сурәтләү (Хор трансформациясен кара), шул исәптән Янбулат (Рамазан Йосыпов), Каракаш (Диләрә Фазлиева) үлеме дә шуның белән аңлатыла.

Либреттоның шагыйрь-авторы карашынча, персонажларның берсеннән икенчесенә таба «шууын», предметларның берсеннән икенчесенә күчүе кебек таркау фрагментларның «берләшүен» күзәтү барышында тамашачы тулы бер чынбарлык картинасын тудыруның шаһитына әверелә. Шагыйрьнең авторлык карашы бер-бер артлы сөйләүче персонаждан икенчесенә, еш кына аларның репликаларын бүлә-бүлә дәвам итү рәвешендә күчеп бара.

Сәхнәдә хәрәкәтне тудыру өчен режиссер төрлечә планлаштыруга мөрәҗәгать итә: гомуми планнан төгәлгә күчү (Алтынчәч белән очрашу мизансценасын кара). Спектакльнең «күзәтү ситуациясен» эшләү барышында режиссер еш кына Шагыйрь һәм аның персонажларының карашларын тәңгәлләштерә. Хәтта Шагыйрь үз персонажына әверелеп, Алтынчәчне һәм аны эзәрлекләүчеләрне коткару очрагындагы кебек, опера сюжетына кереп китә. Кайбер очракта тамашачы яктылык һәм шәүлә йөреше аша (рәссам Софья Шнырева), аңа ишетелгән тавышлар аша (саунд-дизайнер Симон Маркевич) аңларга тиеш була.

Хәтта берни күренмәгән вакытта да, тавыш образларын тудырып, М. Абдукатинов укучы күзаллавын активлаштырып, аны иҗат эшенә кушылып китүенә ирешергә омтыла. Гомумхалык фаҗигасе сурәтен тудыру аша режиссер басып алучы Олуг-хан гаскәрләре (Чыңгызханга ишарә?) белән бәрелештә һәлак булган Тугзак-ана ыруы вәкилләре Хорына берничә тапкыр мөрәҗәгать итә. Хор партияләре пианистик техникага хас пластик хәрәкәтләрдән торган репликалар яки техник чаралар аша күрсәтелә (пластика буенча режиссер Никита Беляков). Шагыйрь персонажларының хәрәкәтен акрынайтып яки тизләтү аша иҗади максатына таба бара. Рәссам яктылык аша төрле визуаль тәңгәллекләр тудырып, төрле мәгънәләрне көчәйтүгә ирешә: Алтынчәчнең чәчләре әкренләп арткы нарат кәүсәләренә үрелә, сүзсез рояль – яңгырый торган язу өстәленә әверелә һ.б.

Спектакльнең төп герое итеп, Муса Җәлил күрсәтелә. Сурәтләү предметы – милли операның Мәскәүдә узачак Татар сәнгате декадасына әзерлек чорының иҗади акты. Динар Хөснетдиновның (ТР атказ. артисты) героеның карашы Мәңгелеккә омтылган. Тарих төтенендә ул милли тормыш серләрен табарга омтыла. Бу тенденция сценографиядә XX гасыр башы шагыйре Габдулла Тукайның иҗади табышы булган наратлар тасвирланган пәрдә рәвешендә арткы планда бирелә. Чагыштырыгыз: автобиографик герой туган ягының гимнына әверелгән «Шүрәле»дәге наратларга карап соклана, чиксез урманнарны дәһшәтле гаскәр белән чагыштыра: «Рәт-рәт тора, гаскәри кеби, чыршы, нарат» [19]. Милли идеал булган Батыр (Былтыр) феномены (Г.

Тукай, «Шүрәле» поэмасы) турында уйланып, спектакльдә шагыйрь тамашачылар күз алдында татар халкының үткәне белән бәйле хатирәләрне, шулай ук үз тормышының «серле йомгагын» сүтә («Серле йомгак», 1943) [20]. Акрынлап халык тарихында Шагыйрь Батыр статусын ала: 1956 елда Муса Җәлилгә үлгәннән соң Советлар Союзы герое исеме бирелә.

Рәссам Софья Шнырова ишекләрне һәм тәрәзәләрне халык тарихы порталлары сыман тасвирлый. Шуның аша Шагыйрь аңында берничә хронотоп яшәвенә басым ясый. Әкияти-мифологик хронотоп тарихи, биографик вакытның перциптив хронотобы белән тыгыз бәйләнә. Шул ук вакытта спектакльдә ыруның «балачагы» – болгар дәүләтен тудыру чоры – патриархаль идиллия статусын ала, Алтын чорга куркыныч янаган тиран − Аждаһа Олуг-хан (Мәмәт хан) Шагыйрьгә капма-каршылыкта ачыла. Аждаһага охшаш сюжет тудыру вакытында спектакль авторлары шкафтан татар халкының “скелет”ларын тартып чыгаралар, шуның аша әһәмиятле метафоралар тудыралар. Тарихи истәлекләрне сурәтләү бәрабәренә спектальдә сурәтләнгән Аждаһа төрле кыяфәтләргә керә. Шагыйрьнең иҗади карашларында берничә тарихи тәңгәллек тууы күрсәтелә: Урда башында торган Олуг-ханның һөҗүме нәтиҗәсендә Болгар дәүләтенең җимерелүе, Сталин репрессиясе (1920–1950) нәтиҗәсендә Советлар дәүләте таркалу, Гитлер җитәкчелегендә фашистларның бәреп керүе. Стенографиядә Чехов стилендә тасвирланган китап шкафы традицияләрнең мәңгелеген символлаштыра.

Язу өстәле Муса Җәлилнең шәхесе буларак күзаллана. Ул спектакльдә Иҗатчының халык күңелен тибрәтә торган коралга әверелә. *Радио* һәм *көймәнең* антитезасы романтик төс ала: поэтик хыялның һәм кырыс чынбарлыкның антитезасына әверелә. Шул ук вакытта көймә образы кызыксынучан тамашачы өчен Дәрдемәнднең «Кораб» шигырендәге «Ил корабын җил сөрә!» юлларында язылганча, усал җилнең җилкәнне ертуын тасвирлау аша хрестоматик кораб образы искә төшерелә [21, б. 27].

Спектакль дәвамында Шагыйрьнең «халык сандугачы»на әверелүен, халык күңелендә яңгыраган кайтавазны ишеткәндәй булалар. Сюжетның опера өлеше хор партияләре һәм рояль образы белән тулыландырыла.

Шагыйрьнең игътибар үзәгенә татар халкының данлы үткәнен генә түгел, ә хәзерге фаҗигале хәлләр дә куела. Хронотоп Муса Җәлил замандашларының тормыш вакыйгаларын кертү исәбенә дә киңәйтелә. 1920–1930 елларда Шагыйрьгә җәдитчелек һәм милли идеяләр үзгәрешенең шаһиты булырга туры килә. Моңа опера мизансценаларын К. Тинчуринның һәм С. Сәйдәшевның «Зәңгәр шәл» (1926) музыкаль драмасындагы Булат ариясе белән бүленүе дә ишарә ясый. Бу спектакль 19 еллык тыюдан соң 1957 елда гына сәхнәгә кайта, ә аның бер авторы 1937 елда атып үтерелә. К. Тинчурин татар театрының һәм милли драматургиянең алтын фондын тәшкил иткән музыкаль драмалар, комедияләр тудыручы автор буларак халык хәтерендә мәңгелек урын яулый.

Сталин раепрессияләренең тагын бер вәкиле булган Хәсән Туфан – Муса Җәлилнең чордашы буларак күрсәтелә. Кадакланган тоткын образында Айрат Мифтахов шагыйрьнең «Илдә ниләр бар икән?» (1944) дигән атаклы шигырен укый. Бу шигырь данлыклы август Карары яктысында «Алтын Урда»ны тар-мар итү елы истәлегенә язылган. Әлеге документны кабул итү, тарихчы А.Г. Галләмова сүзләренә караганда, «милли рухи хәзинәнең күтәрелеш этабын йомгаклауда борылыш чорын чагылдырган 1930 еллар ахырын күрсәтә» [19]. Бер яктан, татар интеллигенциясе корбан дәрәҗәсендә калса, икенче яктан, 1950–1980 елларда этногенетик югалтулар шартларында «социо-, морфо-, формогенез күзлегеннән» казанышларын яктырта [22].

Сәхнә әсәре авторлары Шагыйрьнең замандашлары мохитендә генә түгел, ә татар әдәбиятының мәңгелек образлары галереясендә дә тарихи тәңгәллекләр үткәрә. Шул рәвешле, эпос герое Җик-Мәргән XX гасыр башында Г. Тукай иҗатында үзенең кыюлыгы белән Шүрәледән дә өстенрәк Батыр-Былтыр итеп күрсәтелгән. 1920–1930 елларда аңа алмашка бәхет эзләп, чит җирләрдә йөреп, гаилә кору максаты белән Туган иленә кайткан, көндәшенең корбанына әверелгән танылган музыкаль драма герое Булат килә. Булатны яңа геройлар – Нәкый Исәнбәт, Хәсән Туфан, Муса Җәлил алмаштыра.

А. Г. Галләмова ачыклавынча, алар дәүләт карарларына каршы үзенчәлекле иммунитет булдырган, карашлары мәдрәсә шартларында, бердәм тоталитар басымга кадәр формалашкан

«татар иҗади элитасы вәкилләре». Алар Марк Захаровның «Аждаһаны үтерергә» фильмындагы беренче укучылары шикелле, гайрәтле аждаһа системасының мәгънәсез шартларына каршы торырга омтыла. Гуманитар юнәлештәгеләр арасында «аждаһалык»ка каршы торучы, татар халкы хакына «үз җирен» яклап, аның идеологик тамгаларга каршы торучы Ланцелотлары да булган [21. б. 787].

Артистларның сәхнәдә үз-үзләрен тотышлары алар башкара торган персонаж роленең хронотоптагы характерына бәйле. Спектакльдә опера эпик геройларының тотрыклы тасвиры шуның белән бәйле: фольклор хронотобында кеше образының тышкы кыяфәтен үзгәртмичә, тотрыклы итеп, шәхси сыйфатларын калку тасвирлау аша ачыла. Муса Җәлилнең әдәби образының автобиографик хронотобы аны граждан буларак күзалларга ярдәм итә. Чынбарлыктагы биографик вакыт тулысынча диярлек идеаль һәм абстракт вакыт метаморфозалары эчендә тулысынча таркала. Күрсәтелгән хронотопта тарихи инверсия барлыкка килә, ул вакытта сәнгатьчә фикерләү татар халкының беренче дәүләтчелеген төзүгә бәйле булган Алтын гасыр турындагы мифта максат, идеал, гаделлек кебек категорияләр аша күзаллана.

Фольклор сюжетларын чишә-чишә, Шагыйрь Тугзак-ана – ыру анасы дигән архетипны яңадан тудыра. Спектакль-ремейкта «Идегәй»дәге Субра карт кебек ул мәңгелек образ дәрәҗәсенә күтәрелә. Тугзак-ана үзенең улларын ыру тарихы белән таныштыра, үзенең киңәш-күрсәтмәләрен бирә, аларга Җик-Мәргәннең киемнәрен кигертеп карап, Туган ил сакчысы буларак, сакраль миссиягә – батырлык эшләргә әзерли. Мәдинә Гайнуллина үзенең персонажын тудыру барышында читләшү алымына таяна. Дидактик якның көчле булуына да карамастан, Тугзак-ана образы психологизмнан читләштерелгән. Ул үзенең кыйммәтле киңәшләрен батыр оныгына бирү өчен бер вакыт чигеннән икенчесенә җиңел генә күчә. Әлеге персонажның киемнәре борынгы трагедия геройлары стилендә күрәзәче-картларныкы кебек тегелгән.

Муса Җәлил замандашларының тавышын тудыру барышында И. Зәйниев интертекст мөмкинлекләрен файдалана. Драматург ватанпәрвәрлек феномены турында уйланганда, әдипнең Әминәгә язган хушлашу хаты текстын һәм операдагы Тугзак-ананың киңәшләрен берләштерә:

«Я заповедь одну скажу вам, дети,
Ее вы помните и впредь:
Чем на коленях жить на свете,
Достойней стоя умереть!» [13].

Шагыйрь турындагы әсәрнең композициясе булып аның язу өстәленнән һәм үзенең геройларыннан аерылып, күтәрелеп китүе тора. Шагыйрь үзенең батырлыгы, «Моабит дәфтәрләре» шигырьләр циклы аркасында халык хәтерендә җуелмас эз ала.

Спектакльне куючылар шагыйрь һәм тамашачы арасын якынайту өчен аны автобиографик хронотоп чикләрендә сакчыл ата буларак та ачалар. Бу теманы ачу барышында И. Зәйниев тамашачыны тапталган сукмактан читләштереп (кызы Чулпан темасы), озак еллар дәвамында иҗтимагый игътибардан читтә калып килгән беренче баласы туу тарихына юнәлтә. Шагыйрьнең олы улы Альберт Җәлилов ил сакчысы юлын сайлый. Ул Саратов химик саклау хәрби-инженер училищесын тәмамлап, Совет Армиясендәге хезмәтен подполковник дәрәҗәсендә тәмамлый. Альберт Җәлилов үзенең әтисе белән горурлана, аның биографиясен өйрәнә, шигырьләрен яттан укый.

Шагыйрь образын эшкәртү барышында күпмәгънәле кош образына аерым игътибар бирелә. Ул башта персонаж кулында кәгазь кош формасында була. Бу образ тамашачы игътибарын «Илкәем» җырындагы каймалап алу алымына юнәлтә (чаг. сандугач). Хор тарафыннан башкарылган (Лилия Заһидуллина, Алсу Сибгатуллина, Миләүшә Юзаева, Энҗе Сәйфетдинова, Илүзә Нәбиуллина) бишек җыры белән кушылып, метафорачыл мәгънә ала: бала – ыру оясындагы кош, киләчәк символы. Икенче яктан, кәгазь кош батырлык мөмкинлеге, персонажның тагын да югарырак баскычка күтәрелүе белән бәйләнгән. Спектакльдә өч тылсымлы каләм искә алына: Җик-Мәргән тарафыннан торнадан атып төшерелгән каурый – себер татарларының тотемы. М. Җәлил операсында торна тылсымлы ярдәмче, саклау чарасына әйләнгән каурый тотем статусы ала.

Шул ук вакытта герой-шагыйрьнең улы биографиясенә дә игътибар юнәлтә. Шунысы билгеле, Альберт Җәлилов очучы булырга хыяллана, әмма балачакта алган җәрәхәтләре бу хыялны тормышка ашырырга комачаулый.

Менә шуның өчен Муса-ата бишек җыры яңгыраганда улына канатлы кош уенчыгы ясый һәм аңа Җик-Мәргән киемен кидертә. Соңыннан төш чынбарлыкка әйләнеп, саташу рәвешендә ата үзенең улын югалта. Шагыйрь кулында Батырның киемнәре һәм авыр китап томнары гына кала – алар иҗади үлемсезлеккә ишарә ясый.

Шагыйрьнең фаҗигале язмышы Динар Хөснетдинов тарафыннан пластик хәрәкәтләр аша күрсәтелә. Геройның тормыш драмасы, үтеп баручы тормышның авыр борчулары либреттоның тиз укылышындагы өзектә психологик яктан дөрес күрсәтелгән.

Герой-шагыйрь тормышыннан фронт этабын визуальләштергәндә, аны фаҗигале герой буларак тасвирлыйлар. Спектакльдә кеше һәм аның яшәешенә куркыныч тудырган тимер кош антитезасы мөһим әһәмияткә ия.

Тугзак-ана Шагыйрьне Сталин репрессиясеннән сакларга омтыла: ул Пандора тартмасы кебек булган шкафны каты итеп яба. Тузгак ана сугыш вакытында коты алынган шагыйрьне тынычландырырга тырыша. .Нәкъ Тугзак-ананың каршылыклардан чыгу юлын күрсәткән кәгазь тоттыруы символик яңгырашка ия.

Спектакль ахырында Шагыйрь Тукай тарих пәрдәсе җирлегенә күченә. Пыяла артында геройны киендерү күренеше үлеменнән соң язучы мифы кичергән үзгәрешләрне тасвирлый. Шунысы мәгълүм, шагыйрьнең рәсми рәвештә исеме акланганчы, опера театр афишаларыннан югалып тора.

Финал өлешендә шагыйрь образы тамашачыларны ирек һәм тоткын темасына кайтара. Хушлашу вакытында Муса Җәлил «Ялгыз учак» шигырен укып, үзен томан эчендә йөрүче кораб белән чагыштыра, ул кабызган учакны күрүчеләр, саклаучылар булыр дигән өмет баглый.

Каракош (Диләрә Фәизова) һәм Алтынчәч (Ләйсән Заһидуллина) образларында корбан булу алгы планга чыга. Тугзак-ана фонында алар пассив персонаж буларак күренә. И. Зәйниев бу образлар өстендш эшләгәндә әкияти-мифологик традицияләргә таяна, шуңа күрә бу геройлар аждаһа-коткаручы йогынтысына бәйле итеп күрсәтелә.

Спектакльдә музей җыештыручысының образы ачылмаган. Чынбарлыктагы образ булуына карамастан, ул гротеск белән тулыландырылган. Бер яктан, кара халат кигән фигура тамашачыны тынычландыра, икенче яктан, куркыныч тудыра. Муса Җәлил операсыннан аермалы буларак, И. Зәйниев һәм М. Абукатинов үзенең тамашачыларын арт-хаус драмасына хас булганча, билгесезлеккә ата. Спектакль тудыручылар татар мәдәниятенең музейларда һәм китапларда гына сакланып калуын һәм аларга халык кулы җитмәсен күреп борчыла. Шуның ачык дәлиле итеп, музей җыештыручының шагыйрьнең хатын гына укып, аның кульязмаларын, китапларын күрмәвенә басым ясыйлар.

Спектакль музыкаль яктан да үзенчәлеккә ия. Операның үткәне хор, музыкаль партияләрдә чагылыш таба. Шагыйрьнең иҗади фикерләү сәләтен күрсәтү өчен саунд-дизайнер тамашачыларда төрле ассоциацияләр тудыра торган кызыклы авазлар уйлап таба.

Сәхнә әсәре өстендә эшләү барышында режиссер М. Абукатинов, безнең карашча, милли мәдәнияне текст, миф, ментальлек аша күрсәтүне киң колачлы итеп ачуга ирешкән. Нәтиҗәдә модернистик әсәр – әдәби нигездән ерак торган, «аң агышын» күрсәткән текст хасил булган. Драматург И. Зәйниев белән берлектә эшләү нәтиҗәсендә фольклорны заманча күзаллауга, төгәлрәк әйтсәк, аллюзияләр белән тулыландырылган мифологик сюжетлы үткән белән бүгенгене бергә үргән образлар һәм текстлар туган.

Нәтиҗәләр

Шагыйрь мифын булдыру өчен шагыйрь образын мәдәниятебездә күптән расланган матрицаларга туры китерергә кирәк. Без «Кайда минем илем?» һәм «Алтынчәч. Мирас» спектакльләре аша шагыйрь турында мифның яңа мәгънәви юллары үстерелүен күрәбез: шагыйрь һәм һәйкәл (мәдәнияттә үлемсезлек), шагыйрь һәм халык; шагыйрь һәм хакимият; шагыйрь һәм үлем; шагыйрь һәм шәһит; шагыйрь һәм муза; шагыйрь һәм Туган ил. Шул ук вакытта икенче тенденция дә үзен сиздерә: "мифобежная" яки мифтан качу. Спектакль тудыручылар «һәйкел» артында кешене күрергә, аның карашларын аңларга, язмышын күзәтергә, иҗатының үлемсезлеген, батырлык чыганакларын аңларга омтыла. Әлмәт сәхнәсендә туган Шагыйрь мифы Радик Кудояровның «Кара урман» фильмында тасвирлаган мифыннан күпкә уңышлырак (бу хакта М. Хәбетдинова рецензиясен карагыз [24]).

Әдәбият

1. Библиографический справочник «Муса Джалиль» // URL: https://kitaphane.tatarstan.ru/jal.htm?ysclid=mdfj5zkei51649071 (мөрәҗәгать итү вакыты 02.02.2024)
2. *Хәбетдинова М. М.* Нинди рәхәт, кешең булгач үрнәк алырга / М.М. Хәбетдинова // Ялкын. 2019. №2. Б.34–35.
3. *Закирҗанов А.* «Кайда минем илем?» // URL: https://sahne.ru/news/zhurnalda-ukygyz/kayda-minem-ilem(мөрәҗәгать итү вакыты 02.02.2024)
4. *Хабутдинова М. М.* «Муса. Моабит» (Триптих). // Звезда Поволжья. 2021. 15-20 мая. №18 (1032). С. 4.
5. *Юхновкая О.* Свой выпускной экзамен 80-летняя Казанская консерватория сдала на отлично // Вечерняя Казань. 2025. 9 июня. // URL: https://www.evening-kazan.ru/kultura/articles/svoy-vypusknoy-ekzamen-80-letnyaya-kazanskaya-konservatoriya-sdala-na-otlichno?ysclid=mdl8rigvyn689830026&utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.ru&utm_referrer=yandex.ru (мөрәҗәгать итү вакыты 02.07.2025)
6. *Гилязов И. А.* Восточная политика Германии и легион «Идель-Урал». Бессмертный подвиг Мусы Джалиля // Виртуальный музей Великой Отечественной войны // URL: https://tatfrontu.ru/content/vostochnaya-politika-germanii-i-legion-idel-ural-bessmertnyy-podvig-musy-dzhalilya?ysclid=mdlb9n9ijq591507884(мөрәҗәгать итү вакыты 02.02.2024)
7. *Забиров И. Х.* Джалиль и джалильцы: Докум. очерки и этюды. Казань: Татар. кн. изд-во, 1990. 140 с.
8. *Мустафин Р.А.* По следам поэта-героя: Книга-поиск: [О М. Джалиле]: Москва: Дет. лит., 1971. 271 с.
9. *Ахтамзян А.* О «Курмашеве и десяти других», казненных в Берлине за «подрыв военной мощи» Германского рейха // Татарские новости. 2002. № 1(90).
10. *Черепанов М.* Служили примером для французских партизан // Виртуальный музей Великой Отечественной войны // URL: https://tatfrontu.ru/news/sluzhili-primerom-dlya-francuzskih-partizan?ysclid=mdmluk82pw127228268/ (мөрәҗәгать итү вакыты 02.02.2024)
11. *Гыйләҗев А.* Сайланма әсәрләр : 6 т. – 5 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2016. 743 б.
12. *Фәхретдинов Г.* Кайда минем илем? // Казан утлары. 1994 №8. С. 136–151.
13. Алтынчач: опера Назиба Җиганова в 4 действиях, 6 картинах; либретто Мусы Джалиля // URL: https://www.belcanto.ru/opera_altynchach.html?ysclid=mdjp86bdzw677197974. (мөрәҗәгать итү вакыты 02.02.2024)
14. *Юзиев Н. М.* Җәлилнең иҗат лабораториясеннән // Совет әдәбияты. 1957. №6. С. 97–105.
15. *Агеева Л.* «Алтынчеч» – одна из лучших опер Назиба Жиганова // Казанские истории. 2011. 11 июля. // URL: https://history-kazan.ru/kazan-vchera-segodnya-zavtra/retrospektiva/6257-917?ysclid=mdjooezdd1278512267. (мөрәҗәгать итү вакыты 02.02.2024)
16. *Шахова Л. Н.* Солнечная символика в сказах П. Бажова // Дергачевские чтения – 96. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : тезисы докладов и сообщений научной конференции, Екатеринбург, 23–24 мая 1996 г. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1996. С. 115–117.
17. *Исәнбәт Н.* Туган ил : [шигырь] // Балалар дөньясы. 1917. № 1 (март). 1 б.
18. *Мартьянова И.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематогра фичности. – СПб., 2002. – 236 с.
19. Тукай дөньясы: ижат // URL: http://gabdullatukay.ru/(мөрәҗәгать итү вакыты 02.02.2024)
20. *Джалиль М.* Волшебный клубок // Хабутдинова М. М. Навстречу бессмертию... [К столетию со дня рождения татарского поэта-антифашиста Мусы Джалиля.] Н. Новгород: Изд. дом «Медина», 2006. С. 41–42.
21. *Дәрдемәнд* Агарган кыл. Казан: Мәгариф, 1999. 112 б.
22. *Галлямова А. Г.* «“Расправа” над Золотой Ордой» в середине XX в.: Идеологический дискурс в татарской медиевистике в свете августовского Постановления 1944 г. // Золотоордынское обозрение. 2019. Т. 7, № 4. С. 784–797. DOI: 10.22378/2313-6197.2019-7-4.784-797/
23. *Галлямова А. Г.* Идеология и культура // Татарская АССР в период постстали низма. Казань, 2015. С. 325–445.
24. *Хабутдинова М. М.* «У совести вариантов нет» (Т.Миннуллин): [фильм «Караурман»] // Звезда Поволжья. 2025. №33(1235). 13-19 сентября. С. 1–2.

ОБРАЗ МУСЫ ДЖАЛИЛЯ НА СЦЕНЕ АЛЬМЕТЬЕВСКОГО ТЕАТРА

Милеуша Мухаметзяновна Хабутдинова,
Казанский федеральный университет,
Россия, 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, д. 18,
mileuscha@mail.ru.

Альфия Рухулловна Мотигуллина,
Казанский государственный институт культуры,
Россия, 420059, г. Казань, ул. Оренбургский тракт, д. 3,
alfiya311065@mail.ru.

В статье анализируется образ Мусы Джалиля в спектаклях Альметьевского татарского государственного драматического театра «Кайда минем илем?» (2020, «Где моя Родина?», авт. Гараф Фахрутдинов, реж. Ильяс Гареев) и «Алтынчәч. Мирас» (2023, авт. Муса Джалиль, Ильгиз Зайниев, реж. Мурат Абдукатинов). Если первый из них создан на основе художественно-документальной прозы Г. Фахрутдинова, то второй является драмой-ремейком легендарной оперы Н. Җиганова и М. Джалиля «Алтынчәч» («Златовласка»). В спектакле И. Гареева Муса Джалиль фигурирует в качестве эпизодического персонажа поэта-подпольщика. Голос писателя оживает в песнях на его стихи, звучащих во время спектакля. В драме-ремейке М. Абдукатинова Муса Джалиль является главным героем. Новаторство режиссера проявилось в ассоциативном подходе в разработке его образа.

Ключевые слова: татарская литература, татарский театр, Муса Джалиль, миф о поэте, Ильяс Гареев, Мурат Абдукатинов

Для цитирования: Хабутдинова М. М., Мотигуллина А. Р. Образ Мусы Джалиля на сцене Альметьевского театра // Tatarica. 2025. № 2 (25). С. 110–127. https://doi.org/10.26907/2311-2042-2025-25-2-110-127