

Академия наук Республики Татарстан  
Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова

*На правах рукописи*

Зайдуллин Баязит Ркайлович

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОБРАЗ МИРА В ДРАМАТУРГИИ  
ТУФАНА МИННУЛЛИНА (КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВВ.)**

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

**Диссертация**

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук, доцент  
Закирзянов Альфат Магсумзянович

Казань – 2026

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МИРА КАК КОМПОНЕНТ ПОЭТИКИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА .....	13
1.1. Национальный образ мира как теоретическая проблема.....	14
1.2. Этнические духовные ценности и идеалы в татарской драматургии рубежа XX-XXI века.....	24
ГЛАВА II. ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ОБРАЗА МИРА В ДРАМАТУРГИИ Т. МИННУЛЛИНА НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ И ДУХОВНО-ФИЛОСОФСКИХ ПРОБЛЕМ .....	52
2.1. Демифологизация советского прошлого и поиск путей нравственного очищения.....	53
2.2. Религиозно-нравственный дискурс как средство сохранения культурно-исторической информации.....	73
ГЛАВА III. ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ Т. МИННУЛЛИНА В АСПЕКТЕ ЭТНИЧЕСКИХ ТЕМ И МОТИВОВ.....	91
3.1. Особенности использования архетипов и мифопоэтики в пьесах последних лет .....	92
3.2. Основные мотивы в пьесах последних лет.....	114
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	134
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	140

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования.** Творчество отдельно взятого писателя не является абсолютно индивидуальным, а состоит из культурных элементов своего народа, времени, страны. В связи с этим изучение национального мировосприятия в литературе позволяет глубже осмыслить специфику этнокультурных традиций. Национальный образ мира в творчестве писателей, драматургов национальных литератур – это целая система, которая призвана консолидировать своих читателей вокруг актуальных тем и проблем современности и социума. Это особенно важно в условиях современных глобализационных процессов, которые, с одной стороны, способствуют унификации ценностей, а с другой – актуализируют необходимость сохранения и осмысления самобытности народов.

Очевидно, что этническая культура – это способ мышления; если различаются культуры, «то существует и различия между способами художественного мышления» [Кофман, 1997: 299]. В связи с этим термин «национальный образ мира» используется для обозначения комплекса образов и мотивов, которые обладают этнокультурной спецификой и содержат в себе глубокие смысловые пласты. В условиях глобализационных вызовов, изменения культурных кодов и угрозы ассимиляции, художественное осмысление национальной идентичности приобретает особую значимость.

В татарской литературе исследования в контексте раскрытия национального образа мира актуализировались на стыке XX–XXI веков в связи с национальным движением в 1990-е годы и интересом к сохранению и развитию национальных культурных, в том числе и литературных, ценностей в постсоветском пространстве. Несмотря на растущий интерес к национальной специфике литературных произведений, системных работ, посвященных данной проблематике в татарской драматургии, немного. Следует отметить, что татарская драматургия конца XX – начала XXI века до

сих пор не была предметом отдельного комплексного изучения с точки зрения национального образа мира. Этот факт является первым обуславливающим актуальность нашего исследования фактором. Вторым фактором стало выявление того, что до сих пор остается недостаточно разработанной раскрытие национального образа мира в драматургии Т. Миннуллина, в творчестве одного из ключевых фигур татарской литературы.

Актуальность данной работы обусловлена необходимостью всестороннего анализа национального образа мира в татарской драматургии, в частности, в творчестве Туфана Миннуллина, чьи пьесы стали отражением этнокультурных трансформаций конца XX – начала XXI века. Значимость работы состоит также в том, что она помогает понять систему ценностей, ментальные установки и философии жизни, воплощенные в его произведениях, что позволит глубже понять специфику национального самосознания.

Туфан Миннуллин (1930-2012) – известный татарский драматург, творчество которого является одним из основополагающих столбов татарской литературы второй половины XX – начала XXI века. Он один из немногих, в творчестве которого особенно ярко раскрывается образ мира татарского народа как яркая многогранная картина, в своеобразном карнавализованном стиле, присущим лишь его творчеству.

**Состояние изученности темы.** В последние десятилетия прослеживается растущий интерес гуманитарной науки к национальному аспекту как ключевому элементу исследования культурной идентичности, современное литературоведение стало уделять достаточное внимание этой проблеме [Корнилов, 2000; Мирхаев, 2017]. Следует отметить, что в современном литературоведении термин «национальный образ мира» не имеет четко устоявшегося определения и часто заменяется близкими понятиями, такими как «национальная картина мира», «национальный космос», «национальная цивилизация», «национальная модель», также

применяются такие понятия, которые так или иначе раскрывают национальный образ мира: «мир произведения» [Поэтика, 2008], «художественный мир», «художественная реальность» [Есин, 2000], «внутренний мир художественного произведения» [Лихачев, 1968], «мир произведения» [Чернец, 1999], «образ художественный» [Поэтика, 2008] или «художественный образ», которые в какой-то мере отражают исследуемый предмет, тем не менее не раскрывают его полностью. Наиболее известные теоретические работы в области этнопоэтики, такие как «Национальные образы мира» Г.Д. Гачева, рассматривают этот феномен скорее в философском и эссеистическом, нежели строго научном ключе.

Категория «картина мира», ее структура была проанализирована в трудах Ю.М. Лотмана [Лотман, 1970]; как составная часть национального образа мира в художественном отношении изучена в работах Г.Д. Гачева [Гачев, 1995]; в культурном аспекте рассмотрена в трудах Я. Мукаржовского [Мукаржовский, 1994]. К проблеме выявления особенностей национального образа мира в творчестве отдельных национальных авторов одним из первых обратился А.Ф. Кофман [Кофман, 1997], в работе которого предпринимаются попытки выявления художественного кода латиноамериканской литературы. О трансформациях картины мира в татарской литературе можно увидеть в работе Д.Ф. Загидуллиной [Загидуллина, 2006]

В последнее десятилетие появились работы таких авторов, как Л.В. Бусыгина, которая исследует поэтическую картину мира в удмуртской поэзии [Бусыгина, 2003]; Г.Р. Сагитова, чья работа посвящена художественной картине мира в драматургии Аяза Гилязова [Сагитова, 2007]; А.Б. Матуев изучает взаимодействие культурных и этнопоэтических традиций в национальной картине мира бурятских поэтов [Матуев, 2011]; Г.Ф. Тухватова выявляет художественную картину мира в творчестве Г. Мунасыпова [Тухватова, 2011]; Ч.Ф. Ситдикова, которая рассматривает принципы и приемы создания художественной картины мира в прозе Ф. Сафина и Н. Гиматдиновой [Ситдикова, 2013]; Л.Ц. Халхарова, в чьей

работе анализируется специфика создания национальной картины мира в прозе бурятского писателя Ч. Цыдендамбаева [Халхарова, 2007]; У.Н. Текенова, в работе которой проводится исследование национальной картины мира в произведениях алтайских писателей, в частности прозы Д.Б. Каинчина [Текенова, 2008]; З.Х. Шигалугова, в чьей работе изучается парадигма гендерной художественной картины мира в балкарской лирике [Шигалугова, 2011]; Т.Е. Смыковская, в чьей работе исследуется национальный образ мира как иерархическая структура в прозе в. Белова [Смыковская, 2021]; А.В. Латыпова, целью исследования которой является осуществление целостного анализа лирики представителей современной татарской поэзии Башкортостана – М. Назирова, Р. Идиятуллина и С. Рахматуллы с позиции выявления национальной картины мира в их творчестве и жанровой парадигмы [Латыпова, 2021].

Многие татарские исследователи так или иначе обращаются к изучению творчества Т. Миннуллина, рассматривая различные аспекты его произведений, в том числе вопросы, связанные с отражением национальных традиций (М.Г. Арсланов [Арсланов, 1976, 2002], А.Г. Ахмадуллин [Ахмадуллин, 1993, 2007, 2012], А.Д. Батталова [Батталова, 2009], Д.А. Гимранова [Гимранова, 1972, 2003, 2008], А.М. Закирзянов [Закиржанов, 2004, 2010, 2011, 2019], И.И. Илялова [Илялова, 1971, 1985], Ф.Х. Миннуллина [Миннуллина, 2019, 2021], Ю.Г. Нигматуллина [Нигматуллина, 2002], А.А. Саттарова [Саттарова, 2003] А.С. Шарипова [Шарипова, 2022], М.М. Хабутдинова [Хабутдинова, 2015, 2020], Н.Г. Ханзафаров [Ханзафаров, 1996] и др.). Необходимо отметить диссертационные работы, которые посвящены изучению творчества драматурга в свете национальных образов. Так, например, научная работа М.С. Шарипова «Драматургия Т. Миннуллина. Проблема героя и его художественное воплощение» (1989) посвящена анализу образа героя в драматургии Т. Миннуллина, его эволюции, средствам художественного воплощения и связи с национальным мировоззрением. Еще одна работа –

исследование Г.А. Шакировой «Драматургия Туфана Миннуллина 80-90-х годов» (1999), уделяет особое внимание конфликту поколений, традициям, роли диалога и символики в создании персонажей, а также месту Т. Миннуллина в контексте татарской и мировой драматургии. В работе также изучаются тематика, проблематика и жанровое своеобразие пьес драматурга. Однако в этих трудах авторы не ставили целью анализ национального образа мира в драматургии Т. Миннуллина. В связи с этим проблема национального образа мира в произведениях Т. Миннуллина остается недостаточно изученной.

**Цель и задачи исследования.** Целью диссертационного исследования является изучение национального образа мира в драматургии Т. Миннуллина конца XX – начала XXI века как целостной художественной системы, отражающей мировоззренческие, культурные и исторические трансформации в социокультурной жизни татарского народа.

Для достижения поставленной цели диссертационного исследования решается следующий круг **задач**:

– рассмотреть имеющуюся теоретическую базу, касающуюся констант «национальный образ мира», «картина мира», «образ мира»; определить наиболее приоритетные пути анализа в изучении национального образа мира в поэтике драматургического текста в целом и в татарской драматургии в частности;

– провести анализ творчества Т. Миннуллина конца XX – начала XXI века на основе его драматургических произведений, выявляя ключевые темы, идеи и художественные приемы, определить их образно-символическую, семантическую и структурную организацию;

– определить специфику формирования национального образа мира в произведениях Т. Миннуллина, выявить его ключевые элементы и способы художественного выражения;

– выявить преобладающие архетипы, основные мотивы в его пьесах последних лет и их роль в построении драматургического пространства.

**Объектом исследования** являются драматургические тексты Туфана Миннуллина конца XX – начала XXI века.

**Предметом исследования** является художественная модель национального образа мира в пьесах Т. Миннуллина этого периода, отражающая идейные, историко-культурные и этнопоэтические аспекты художественного сознания татарского народа конца XX – начала XXI века.

**Теоретическую и методологическую основу** данного исследования составили труды отечественных литературоведов по проблемам поэтики, в частности, работы М.М. Бахтина, А.Ф. Кофмана, Ю.М. Лотмана, И.С. Скоропановой, В.Н. Топорова, В.Е. Хализева и др. Существенным вкладом в изучении понятия «картина мира» или «образ мира», «национальный код» в разных аспектах стали, несомненно, труды Ю.Г. Антонова [Антонов, 2012], Г.Д. Гачева [Гачев, 1995], Т.П. Григорьевой [Григорьева, 1987], С.Я. Гончарова-Грабовской [Гончарова-Грабовская, 2008], М.И. Громовой [Громова, 2007], Д.Ф. Загидуллиной [Загидуллина, 2006], Р.Р. Замалетдинова [Жамалетдинов, 2006], Н.А. Любимовой и Е.В. Бузальской [Любимова, 2011], О.А. Корнилова [Корнилов, 2003], С.В. Шешуновой [Шешунова, 2006], в которых раскрывается специфика национального мировоззрения и метафизика национального кода. Наряду с этими трудами учитывается опыт и результаты исследований татарских ученых, посвященных изучению поэтики, мифологии, проблем взаимодействия фольклора и литературы, в частности, работы А.Г. Ахмадуллина [Ахмадуллин, 2012], Ю.Г. Нигматуллиной [Нигматуллина, 2002], Х.Ю. Миннегулова [Миннегулов, 2010], Н.Г. Ханзафарова [Ханзафаров, 1996], Р.Ф. Мирхаева и И.Г. Гумерова [Мирхаев, Гумеров, 2017], Ф.М. Хатинова [Хатинов, 2000], А.С. Шариповой [Шарипова, 2022] и др. При анализе произведений Т. Миннуллина мы опирались на труды татарских ученых-литературоведов Р.А. Мустафина [Мустафин, 1997], М.Г. Арсланова [Арсланов, 2015], А.М. Закирзянова [Закиржанов, 2022], Л.Э. Мингалиевой [Мингалиева, 2009], Ф.Ф. Нуруллиной [Нуруллина, 2011],

А.М. Саттаровой [Саттарова, 2002], Г.А. Шакировой [Шакирова, 2000], Н.М. Юсуповой [Йосыпова, 2008], А.Р. Салиховой [Салихова, 2016], Ф.Х. Миннуллиной [Миннуллина, 2019] и др.

**Методы исследования.** В рамках исследования национального образа мира в драматургии Т. Миннуллина применялся комплексный подход к анализу его произведений, где основным выступает герменевтический метод. Этот метод позволяет рассматривать произведения драматурга как отражение мировоззренческих, культурных и философских идей татарского народа. Дополнительно применяются историко-литературный, структурный, компаративный методы, которые позволяют делать анализ пьес в аспекте художественных трансформаций, лежащих в основе национального образа мира.

**Научная новизна работы.** Научная новизна исследования заключается в попытке комплексного анализа творчества Т. Миннуллина и в том, что национальный образ мира впервые рассматривается как целостная, динамично развивающаяся система и структура, отражающая эволюцию идейных и эстетических взглядов драматурга.

Впервые в научный оборот вводятся малоизученные драматические тексты Т. Миннуллина последних лет. Вместе с тем предметный мир пьес драматурга анализируется с позиций этнопоэтики, что позволяет выявить ключевые национальные ценности, архетипы и мотивы, определяющие специфику художественного пространства и времени.

Новизна диссертационной работы обусловлена и тем, что научно-исследовательская концепция строится на выявлении общих закономерностей формирования национального образа мира в творчестве Т. Миннуллина. Особое внимание уделяется демифологизации советского прошлого, религиозно-нравственному дискурсу и поиску средств нравственного очищения в художественном пространстве драматурга. Впервые рассматриваются семантические и семиотические важные элементы

поэтики его произведений (категория времени, архетипы, триединый религиозный дискурс).

Результаты исследования позволяют выявить закономерности формирования национального образа мира в татарской драматургии конца XX – начала XXI века, определить влияние Т. Миннуллина на развитие татарской драматургии и национальной сцены в постсоветский период и формирования этнической «новой драмы».

**Теоретическая значимость** работы заключается в совершенствовании знаний и представлений о национальном своеобразии татарской литературы рубежа XX-XXI веков. Также в работе расширяются представления о национальном образе мира в творчестве Т. Миннуллина указонного рубежа. Результаты работы позволят выявить ключевые художественные принципы, определить концепцию развития татарской драматургии и определить роль Туфана Миннуллина в осмыслении историко-культурных процессов, и репрезентацию в его творчестве национального образа мира. Исследование вносит вклад дальнейшее изучение национального образа мира народов населяющих Россию и может быть полезен для определения новых подходов к художественным текстам современных татарских писателей.

**Практическая значимость** исследования определяется возможностью использования его результатов в преподавании татарской литературы, истории татарской драматургии, а также при разработке лекционных курсов и учебных пособий для вузов, педагогических колледжей, училищ искусств и средних образовательных учреждений. Материалы работы могут быть использованы в издательской практике при комментировании текстов Т. Миннуллина, при составлении обобщающих трудов по татарской литературе, а также в рамках спецкурсов и спецсеминаров, посвященных проблемам национального миромоделирования. Ключевые выводы исследования могут быть

востребованы при дальнейшем изучении творчества Т. Миннуллина и его влияния на развитие татарской сцены и литературного процесса в целом.

### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Термин «национальный образ мира» используется для обозначения комплекса образов и мотивов, которые обладают этнокультурной спецификой и содержат в себе глубокие смысловые пласты. Феномен национального образа мира в драматургии Т. Миннуллина позволяет раскрыть специфику татарской национальной культуры в ее исторической динамике.

2. Пьесы Т. Миннуллина представляют собой уникальный художественный материал, в котором отразились как демифологизация советской идеологии и изменение традиционных татарских ценностей, так и влияние глобальных процессов, затронувших средства сохранения культурно-исторической информации.

3. Ключевая особенность модели национального образа мира Т. Миннуллина формировалась в процессе его литературно-эстетических исканий. В центре модели национального образа мира у драматурга – не только герой и его эмоциональное состояние, а целая эпоха и культурно-историческая эволюция народа.

4. Национальный образ мира реконструируется в произведениях Т. Миннуллина путем использования структуры этнопоэтики, что позволяет драматургу художественно отразить этническое самосознание народа. В этой связи обширную репрезентацию получают мотивы «родины», «малой родины», «дома», «судьбы», «моң» (с тат. мелодия, тоска), «любви», «верности», «спасения» и т.д.

5. В пьесах последних лет Т. Миннуллина выделяются тексты с выраженной архетипичностью. Архетипы и мотивы помогают строить драматургу индивидуальные сюжетные ходы с узнаваемыми этническими мотивами и образами. Все это используется в качестве средств описания

национального образа мышления и для отражения национальной картины мира.

**Степень достоверности и апробации результатов работы.**

Основные положения и результаты настоящего исследования были представлены в виде докладов на международных и всероссийских научно-практических конференциях, круглых столах, семинарах: IV Международная научно-практическая конференция «Татарское языкознание в контексте Евразийской гуманитарной науки» (г. Казань, 2023 г.); Международная научно-образовательная конференция XX Фаизхановские чтения (г. Москва, 2023 г.); VIII Международная научно-практическая конференция «Занкиевские чтения» на тему «Интеграция науки и практики в современном образовательном пространстве: традиции и инновации» (г. Тобольск, 2024 г.); XII Международная тюркологическая конференция «Тюркский мир в современных реалиях: проблемы языка, литературы, истории и культуры» (г. Елабуга, 2024 г.); Международная научно-практическая конференция «Татарская филология в Казанском университете в пространстве диалога культур» (г. Казань, 2024 г.).

По теме диссертационного исследования опубликованы 8 статей (в том числе 4 статьи в рецензируемых научных журналах, входящих в базу данных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации).

**Структура исследования.** Работа состоит из введения, трех глав с соответствующими разделами, в которых показываются узловые этапы решения поставленных задач, заключения и списка использованной литературы.

## **ГЛАВА I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ МИРА КАК КОМПОНЕНТ ПОЭТИКИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

Художественный образ мира – ключевой элемент поэтики драматургического текста. Он формирует не только внешнюю картину происходящего, но и отражает систему ценностей, идеалов, мировоззрение, культурные коды, через которые драматург осмысляет человека и его связь с окружающим миром. В драматургии этот образ воплощается через диалоги, действия персонажей, конфликты, символику и сценическое пространство, объединяя философские, этнокультурные и эстетические уровни восприятия.

Художественный образ мира приобретает особую значимость в контексте национальной драматургии, где он тесно связан с национальным образом мира: отражением исторического опыта, языка, традиций, фольклора и повседневной культуры народа. Национальный образ мира выражает собой не только фиксацию реальности, но и уникальные культурные коды, понятные для носителей определенных традиций, формирование которого требует комплексного подхода, учитывая духовные и материальные аспекты культуры. В драматургии посредством символов, архетипов, конфликтов, характеров героев, отражаются духовные ценности и внутренние противоречия народа. Сочетая национальное и универсальное текст становится с одной стороны глубоким, с другой доступным для широкой аудитории.

На рубеже XX–XXI веков в татарской драматургии происходит активный поиск новых художественных форм. Усиливается внимание к внутреннему миру личности, идет переосмысление традиций, появляется стремление выразить через художественный образ мира, как вызовы времени, так и вечные духовные ориентиры. Все это делает художественный образ мира важнейшим средством выражения этнокультурной идентичности и актуального мироощущения.

## 1.1. Национальный образ мира как теоретическая проблема

Образ мира является одним из способов концептуализации действительности и изучается в филологии, философии, психологии, социологии, антропологии и языкознании и т.д. Определение сущности и специфики образа или картины мира – важная составляющая исследований, являющаяся одним из базовых понятий во многих сферах гуманитарного знания. Крайне важно изучить суть понятия «образ мира» и выявить его основные сущностные и уникальные черты, а также обозначить ключевые методологические подходы к определению данного понятия. При этом стоит учесть, что из-за сложности разграничения субъективного и объективного компонентов «образа мира», атрибуция данного понятия интуитивно варьируется исследователями. Например, в некоторых сферах науки он является понятием, в других используется и как понятие, и как термин [Любимова, Бузальская, 2011: 13]. Неопределенность терминологического статуса является одним из проблемных моментов в раскрытии «образа мира».

Необходимо отметить, что в современном научном контексте рассматриваемое понятие существенно расширилось и активно внедряется в терминологический аппарат филологических и смежных дисциплин, таких как литературоведение, социолингвистика, лингвокультурология, психолингвистика и т.д. Находясь в междисциплинарном положении, существенно расширяются, в том числе границы области филологических исследований. Важно отметить, что каждая из упомянутых областей рассматривает ее с уникальной точки зрения, что время от времени приводит к разнообразным и иногда даже противоречивым интерпретациям данного понятия [Шурыгина, 2014: 184]. С этим, в том числе, связана еще одна сложность в приведении анализируемого понятия к общему знаменателю.

Понятие «образ мира» пришло в сферы гуманитарного знания из физики. Оно впервые введено в академическое обращение в конце XIX – начале XX века. Одним из первых, кто придал ему научное звучание, был

немецкий физик Герман Герц. Герц использовал его в контексте физической модели мира, рассматривая как «совокупность внутренних образов внешних объектов, из которых можно логически извлекать информацию о поведении этих объектов» [Герц, 1959: 208]. В данном контексте рассматривается не процесс естественного формирования субъективных концепций окружающей реальности, а скорее аспекты логической конструкции объективной символической схемы мира [Любимова, Бузальская, 2011: 14]. Такое определение исследуемого понятия характерно преимущественно для естественных наук и используется в буквальном значении при отображении, отражении и изображении объектов.

Один из крупнейших философов XX века Мартин Хайдеггер, который в своей работе «время картины мира» утверждал, что при употреблении слова «картина», мы в первую очередь мысленно связываем его с идеей отображения чего-либо. Он утверждал, что картина мира представляет собой фиксацию тех аспектов реальности, которые мы считаем наиболее существенными и значимыми: «Картина мира – обозначение сущего в целом», она «означает не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины» [Хайдеггер, 1986]. Иначе говоря, по мнению выдающегося философа, картина мира, по сути, есть отражение окружающего мира в голове человека. Однако такое толкование данного термина сужает его смысл. Профессор В.А. Маслова также предостерегает от узкого понимания рассматриваемого термина, так как он включает не только набор представлений об объекте, но и восприятие субъектом объектов окружающего мира. Ученый определяет картину мира как «...целостный, глобальный образ мира, который является результатом всей духовной активности человека, она возникает у человека в ходе всех его контактов с миром» [Маслова, 2004: 50]. «Образ мира» является комплексным и динамическим отражением реальности, которое выходит за пределы простого отображения и включает в себя восприятие и взаимодействие субъекта с окружающим миром.

Еще одной проблемой в понимании образа мира является варьирование его содержания в смежных науках. Традиционно выделяются две позиции: 1) в философском контексте образ мира рассматривается как отражение кумулятивного сознания человечества, а 2) при психологическом подходе она интерпретируется как индикатор формирования индивидуальной личности [Касевич, 2006: 115]. На наш взгляд, оба элемента – коллективное сознание и индивидуальность личности – составляют целостный образ мира, демонстрируя взаимосвязь между обществом и личностью.

Произвольное количество выделяемых картин мира также является проблемным моментом. Существует изобилие различных интерпретаций мира в образах, ибо они не просто отражают окружающую действительность, как зеркало, но скорее представляют собой субъективные процессы осознания этой действительности. Формирование образа мира происходит на уровне конкретных субъектов, будь то коллективных или индивидуальных, и различия между ними значительны, поэтому существует столько же образов мира, сколько и субъектов, взаимодействующих с окружающим миром. Этими субъектами могут быть отдельные лица, группы, общества, народы, человечество в целом. Следовательно, можно утверждать, что образ мира является фундаментом как индивидуального, так и общественного сознания. В зависимости от контекста исследования, мы можем рассматривать различные картины мира, характерные для разных поколений, исторических эпох, социальных групп и прочих параметров [Абрамова, Ларина, 2017: 56]. Поэтому, логичнее рассматривать образ мира как смысловую структуру, в которой содержание и форма неразрывно связаны, образуя единое целое. В этом единстве форма и содержание взаимно дополняют друг друга, создавая целостное восприятие мира, где одно невозможно без другого.

Образ мира связан с синонимическими конструкциями, триадой терминов: образ мира, картина мира и модель мира. В лингвистике, культурологии, лингвокультурологии и литературоведении является

оправданной синонимия использования терминов «картина мира», «модель мира» и «образ мира» в общем философском значении «мировидения». Этот тренд можно проследить в следующих определениях. Литературовед и эстетик М.М. Бахтин рассматривает термины «образ мира» и «картина мира» как взаимозаменяемые, полагая их синонимами и определяет образ мира как «эстетическое видение мира» [Бахтин, 1979: 98]. Согласно ученому, мир художественного видения – это организованное, упорядоченное и завершённое пространство, которое существует не только как фоновая данность, но и как ценностное окружение для конкретного человека, отражающее его восприятие и интерпретацию реальности [Бахтин, 1979: 162]. Существуют попытки выделить отдельные аспекты этих понятий и выявить соответствующую им картину мира. Например, согласно мнению в.И. Постовалова: «Картина мира есть целостный глобальный образ мира, который является результатом всей духовной активности человека» [Постовалова, 1998: 19-20]. По мнению же С.Г. Тер-Минасовой: «Картина мира – это порожденная человеком упрощенная замена реального мира придуманной схемой мира или образом мира» [Тер-Минасова, 2000: 5-6]. Одно из самых удачных определений образа мира, на наш взгляд, было сформулировано в коллективной монографии «Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира» под редакцией академика Б.А. Серебренникова, в которой картина мира определялась как «полный и целостный образ мира, который формируется в результате всей духовной активности человека, а не частью каких-либо изолированных аспектов. Она складывается из многочисленных опытов и видов взаимодействия человека с миром, включая повседневные контакты, активности, направленные на преобразование мира, а также моменты созерцания и умозрения мира» [Серебренников, 1988: 19-20]. Это определение подчеркивает, что образ мира складывается не из изолированных аспектов, а из множества взаимодействий и опыта, включая повседневные контакты, преобразования мира и моменты созерцания. Образ мира представляет собой интегративный образ, отражающий многообразие

человеческой активности и взаимодействия с окружающим миром, что делает его сложным и многослойным понятием.

Согласно словарю С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, термин «национальный» характеризует совокупность признаков и черт, присущих определенному народу [Ожегов, Шведова, 1999: 398]. В контексте данного исследования особую значимость приобретает именно культурная и духовная общность как основополагающий признак народа. В литературоведческой науке термин «национальный образ мира» не имеет четко устоявшегося определения и нередко заменяется смежными понятиями: «национальная картина мира», «национальный космос», «национальная цивилизация», «национальная модель». Тем не менее, ни одно из этих определений не отражает исследуемый феномен в полной мере, что порождает многочисленные противоречия и смещение акцентов на отдельные аспекты понятия. Специфика данного понятия заключается в его многослойности и способности отражать изменения мировосприятия под влиянием социальных, политических и психологических факторов. Образ мира, формируемый как отдельной личностью, так и художником, неизбежно трансформируется с течением времени, отражая динамику общественных и личностных процессов. Литературное творчество также претерпевает изменения в восприятии и интерпретации картины мира. Процесс писательского творчества отличается сложностью и многомерностью, что делает невозможным его исчерпывающее осмысление.

Национальный образ мира представляет собой сложный культурный феномен, формирующийся через язык, фольклор, религию, мифологию, искусство и повседневную практику. Язык при этом играет одну из центральных ролей. Он не только отражает взгляды народа на реальность, но и сохраняет глубинные культурные смыслы и коды, понятные в полной мере только носителям данной языковой культуры. Языковая картина мира, по сути, фиксирует менталитет и исторический опыт народа, однако

национальный образ мира шире, поскольку включает в себя также образ жизни, поведенческие стереотипы и мышление.

Исследователи подчеркивают диалектическое единство языка, мышления и бытия: язык объективирует сознание, становясь посредником между человеком и окружающим миром. Он хранит как рационально осознаваемые значения, так и скрытые, трансформированные веками смыслы. Каждый национальный язык уникален в своем способе отражения мира – даже восприятие звуковой среды различается у представителей разных народов.

Известный исследователь национального менталитета Г.Д. Гачев утверждал, что различные народы воспринимают общий мир по-разному. Он предложил концепцию «национального образа мира», рассматривающегося как целостный образ, в котором каждый этнос видит единое устройство бытия в своей специфической интерпретации. Этот «национальный образ мира» представляет собой вариант общей мировой цивилизации и исторического процесса. Г.Д. Гачев рассматривает каждый народ как особый «Космо-Психо-Логос», объединяющий в себе уникальные черты национальной природы, психики и мышления [Гачев, 1995: 11], в том числе выделяет три элемента картины национальной жизни: местная природа, национальный характер и национальная логика [Гачев, 1995: 33]. Целостное взаимодействие этих компонентов позволяет глубже понять мировосприятие, характерное для определенной нации. По его мнению, каждый народ по-разному воспринимает свой национальный образ мира, поэтому для ее раскрытия важно разобрать «национальную художественную логику» и склад мышления, то есть, ответить на вопрос, как и через какие маркеры данный народ улавливает мир, какой миропорядок выстраивается перед его взором [Гачев, 1995: 44].

Стоит отметить, что Г.Д. Гачев не предоставляет четких научных определений и не анализирует состав художественных компонентов, которые формируют национальный образ мира, предпочитая широкий толковый

подход. Как отмечает С.В. Шешунова, исследование Г.Д. Гачева скорее можно охарактеризовать как эссеистическое, нежели научное [Шешунова, 2006: 11]. В свою очередь, Е. Сидоров в предисловии к монографии «Национальные образы мира» указывает: «в основе гачевского метода лежит не формальная и даже не диалектическая логика, а художественно-философская интуиция, то, что самим автором определяется как мыслеобраз» [Гачев, 1988: 5]. Национальный образ мира исследователем осмысливается философски, как масштабная, часто не поддающаяся рациональному объяснению проблема, поскольку значительная ее часть находится в области мифопоэтического и неосознанно воплощается в художественных образах и мотивах.

Несмотря на основательную проработку темы, на данный момент нет однозначно четких и ясных критериев определения национального образа мира. Идеи Г.Д. Гачева нашли отражение и уточнения в работах современных ученых А.Ф. Кофмана [Кофман, 1997], Т.Е. Смыковской [Смыковская, 2010], С.В. Шешуновой [Шешунова, 2006] и др.

Как уже упоминалось ранее, существует множество образов мира, в том числе их можно разделить на две большие группы: коллективные и индивидуальные. Коллективные – являются результатом работы коллективного бессознательного целого этноса или народа, индивидуальная – возникает в сознании конкретного индивида, также некоторые авторы выделяют внеположную или божественную картину мира [Любимова, Бузальская, 2012: 44]. Национальный образ мира следует отнести к первой категории, так как он действителен для группы лиц, объединенных определенным этносом, и требует рассмотрения в ракурсе общего образа мира.

Таким образом, хотя на уровне отдельных составляющих образы мира разных народов могут демонстрировать значительные сходства, на системном уровне они представляют собой разные явления, отражающий уникальный культурный, исторический и духовный опыт каждого народа,

выстраивающийся в целостную структуру, создавая при этом неповторимый национальный образ мира.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что национальный образ мира тесно связан с национальной идентичностью. Национальная идентичность проявляется через осознание личностью своей принадлежности к конкретному народу, а также через ощущение себя как его представителя, носителя его ценностей, идеологом и мировосприятия. Литературные исследования в этом аспекте являются важными для более глубокого понимания национальной литературы и роли национального социума в целом. Литературные произведения отражают национальный дух и характер, и когда мы стремимся понять духовный мир какого-либо народа, мы конструируем этот мир в своем сознании, опираясь в большей степени на литературу и язык этого народа, как способа мышления. Литература и язык не только отражают духовную сущность народа, но и становятся первоисточником для наших представлений о ней [Сафиуллин, 2018: 135]. Следовательно, литература может служить важным источником для анализа проблематики национальной идентичности.

Национальный образ мира в татарской литературе проявляется через язык, семиотику, фольклор, религию, мифологию, искусство, дискурс, а также через поступки персонажей и объяснения этих поступков, которые отражают культурные стереотипы данного народа. Если образ мира представляет собой уникальное, многогранное и субъективное представление о мире, которое складывается из знаний и опыта людей, отражает их взгляды на действительность и является результатом духовной активности, формирующейся как в коллективном, так и в индивидуальном сознании, то национальный образ мира представляет собой отражение исторического пути определенного народа, выражающееся через его уникальные культурные и национальные особенности в восприятии мира.

Национальный образ мира описывает этнические константы: ценности, принципы, традиции, представления о жизни и мироздании. Он

нестоек и изменяется со временем в связи с прогрессом науки и техники, культурными взаимодействиями с другими народами, социальными изменениями и другими факторами. Однако, как отмечает М.В. Пименева, ее основное ядро, воплощающее особенности языка, культуры и мировоззрения, то есть менталитета, остается неизменным [Пименова, 2012: 97]. Национальный образ мира охватывает этнические константы, ценности, традиции и представления о жизни, которые изменяются с течением времени под воздействием прогресса науки, культурных взаимодействий и социальных изменений.

Литература, искусство и фольклор являются важным фактором становления национального образа мира. Через литературные произведения, сказки, искусство и музыку выражается национальная идентичность, они являются средствами отражения национальных ценностей. Известный общественный деятель, писатель и журналист Фатих Карими, еще в 1909 году в журнале «Шура» писал: «Каждая литература – это зеркало души нации, это ее история. Вот поэтому просвещенные народы изучают языки, литературы друг друга», [Цитата из Миннегулова, 2010: 139] тем самым отмечая роль литературы в формировании сознания народа, называя ее «зеркалом души». По выражению Б.Л. Пастернака литература являет собой «образ мира, в слове явленный», подтверждая тезис о влиянии литературы на формирование национального образа мира.

Д.Ф. Загидуллина в своей монографии «Дөнъя сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи эсәрләр» («Трансформация образа мира: философские произведения в татарской литературе начала XX в.») дает следующее определение образа мира: «Образ мира – онтологический способ познания, присущий человеку, который объединяет в себе важнейшие результаты его познавательной, практической, общественной деятельности, его обобщенное представление о бытии, а также знания об объективной жизни, организованная в определенном порядке» [Загидуллина, 2006: 8].

Особенно стоит отметить роль фольклора и фольклорной картины мира, которая составляет первый слой национального образа мира. Именно посредством сказок, частушек, преданий ребенок знакомится с *внешним миром*. Фольклор опирается на народные стереотипы сознания, выработанные традиционной народной культурой. «Чрезвычайно большую роль в деятельности сознания играют стереотипы. Эти стереотипы существуют у каждого носителя языка, однако практически ни один словарь не дает о них представления. Стереотипы проявляются в виде культурной составляющей концептуальных структур» [Пименова, 2012: 67].

Национальный образ мира представляет собой комплексный и многогранный концепт, который олицетворяет уникальные особенности восприятия и понимания мира определенного народа, т.е. это набор представлений, убеждений, ценностей и символов, которые определяют способ восприятия и интерпретации мира представителями определенного народа. Он формируется под воздействием исторических, культурных, религиозных и языковых факторов. Филологический аспект национальной картины мира подразумевает анализ языка, литературы и коммуникации в контексте формирования этой картины.

Неотъемлемой частью национальной идентичности, создающие уникальное восприятие мира являются язык, через который происходит формирование национального образа мира, и которой является ключевым инструментом для накопления и передачи культурных ценностей, традиции, фольклор, литература, религия, исторический и культурный опыт.

Таким образом, национальный образ мира является комплексным концептом, отражающим многовековой опыт народа, его культуру и духовные ценности, изучение которого требует междисциплинарного подхода и глубокого понимания культурного контекста. Именно в этом культурно-философском контексте мы и будем рассматривать национальный образ мира в дальнейшем.

## 1.2. Этнические духовные ценности и идеалы в татарской драматургии рубежа XX-XXI веков

Этнические духовные ценности и идеалы представляют собой уникальные характеристики и особенности, которые находят отражение в культурных традициях каждого народа. Они формируются и осознаются представителями народа и служат основой для его самоидентификации и зачастую отражают глубинные стремления и чаяния, в то же время тесно переплетаясь с общечеловеческими ценностями. Взаимодействуя друг с другом, они обогащают и дополняют друг друга, формируя общие моральные и культурные ориентиры, которые складываются из самобытных ценностных систем разных народов.

Прежде чем приступить непосредственно к раскрытию данной темы, необходимо наиболее полно рассмотреть и уточнить понятия «ценности» и «идеалы», так как эти категории напрямую связаны с формированием национального образа мира, поскольку через них транслируются значимые элементы мировоззрения народа.

В «Российском энциклопедическом словаре» понятия «ценность» и «идеал» раскрываются так: «ценность» определяется как «положительная или отрицательная значимость объектов окружающего мира для человека, определяемая их вовлеченностью в сферу человеческой жизнедеятельности. Критерии и способы оценки этой значимости выражаются в нормативных представлениях, идеалах, установках, целях». Понятие «идеал» трактуется как «высшая цель, к которой стремятся люди; то, что составляет высший смысл их деятельности, духовных устремлений».

В культурологии понятие «ценность» определяется как «осознание того, что является священным и значимым для человека, социальной группы, класса или общества в целом» [Хоруженко, 1997: 533]. «Ценность» является многослойным понятием, которое может раскрываться и как в предметном, так и субъектном смысле. В рамках данного параграфа гораздо важнее

раскрыть понятие ценности в субъектном смысле, в котором мы его будем рассматривать в дальнейшем. Ценность в субъектном смысле «есть определенное состояние, форма внутренней духовной жизни», которая рассматривается как центральный элемент организации внутреннего мира человека, являющейся ориентиром, влияющим на выбор между разными возможностями [Видгоф, 2005: 43].

В субъективном смысле ценность можно определить как значимую для человека установку или идеал, определяющий его отношение к миру. Через этнические духовные ценности и идеалы, которые являются инструментом осмысления и раскрытия национального образа мира, выражается уникальная духовная сущность народа, его мечты, стремления и историческая память. Через них в том числе, формируется культурная идентичность народа. Каждый народ с особым трепетом относится к своим ценностям и идеалам, поскольку только так возможно поддержание преемственности поколений, когда ценности передаются и сохраняются через традиции. Они не только способствуют личностному развитию, обогащая мировоззрение и формируя черты, характерные для данного народа, но и способствуют укреплению связи между людьми разных поколений. Кроме того, они играют важную роль в развитии взаимопонимания и уважения к ценностям других народов, обогащая и обогащаясь, тем самым укрепляя дружбу между народами, способствуя гармоничному сосуществованию и взаимному уважению в многонациональном мире.

Этнические духовные ценности и идеалы оказывают значительное влияние на формирование характера человека, определяя его ключевые качества. Историк и этнограф начала XIX века, профессор Казанского университета Карл Фукс, в своих исследованиях татарского быта и культуры дал подробную характеристику татарского народа. Он отмечал, что татары обладают такими качествами, как гордость, честолюбие, гостеприимство, чистоплотность, трудолюбие и врожденная склонность к торговле. В то же

время он упоминал их хвастливость, сребролюбие и вкрадчивость, подчеркивая, что среди самих татар сохраняется дружелюбие и взаимная поддержка [Фукс, 1844: 20]. Примечательно, что наблюдения Фукса актуальны и сегодня: черты, выделенные им, до сих пор ассоциируются с татарским народом и свидетельствуют о его уникальной идентичности. Эти качества формируют основу характера татарина, отражая его внутреннюю культуру и моральные устои. Все эти духовные ценности и идеалы находят широкое выражение в мифологии и фольклоре татарского народа, а также занимают центральное место в литературе, особенно в драматургии. Через произведения искусства и литературы передаются важнейшие аспекты национального характера, в которых отражается духовное наследие и через которые они передаются из поколения в поколение. Тезисно рассмотрим некоторые ценностные установки, характерные для татарского народа:

1. Татарский народ славится своим миролюбием и умением достигать согласия в решении важных вопросов, тем самым способствуя сохранению гармонии в обществе [Крысько, 2002: 151].
2. Татары тщательно берегут свои традиции и обычаи, которые ярко проявляются в праздниках и обрядах [Крысько, 2002: 153]. Примером этого служит татарский народный праздник Сабантуй, на котором молодое поколения знакомится с традициями и укладом жизни предков.
3. Одним из важнейших качеств народа является трудолюбие [Фукс, 1844: 21]. Любовь к труду сопровождает татар повсюду, способствуя завиванию уважения и признания, где бы они не находились.
4. У татар высоко ценится чистота и порядок, что связано с соблюдением исламских постулатов [Фукс, 1844: 22].
- 5) Важной составляющей идентичности татарского народа является стремление сохранить родной язык [Салькаев, 2011: 10]. Все это отражает ценности и идеалы татарского народа и обеспечивает их преемственность., стремится к их сохранению, поскольку в том числе через них формируется культурная идентичность народа.

Литература в свою очередь стремится запечатлеть эти ценности и понять их суть. В литературных произведениях раскрываются значения этих

идеалов, их влияние на человека и роль в формировании национального образа мира. Драматургия, как и другие роды литературы, стремится выразить окружающую действительность, опираясь при этом на глубокую связь с народом. Она фиксирует важнейшие элементы народной культуры, формирует смысловые ориентиры, которые связывают прошлое, настоящее и будущее. Этнические ценности отражают устойчивые приоритеты и основы мировоззрения, а идеалы задают направление стремлений, помогая народу сохранять свою идентичность в условиях перемен.

Татарская драматургия, сформировавшаяся в конце XIX века, стремилась удовлетворить духовные потребности своего народа, отражая актуальные для судьбы народа вопросы и проблемы [Ахмадуллин, 2012: 7]. В свою очередь судьба народа охватывает широкий спектр тем: историческое прошлое и значимые исторические личности, сохранение родного языка, драматические и радостные моменты в многовековой истории, взаимодействие с другими народами. Среди этих множества моральных, философских, политических и культурных аспектов особое место занимают духовные ценности и идеалы народа. Они играют ключевую роль в определении уникальности нации, выделении черт, связанных с образом жизни, и обеспечении их защиты и сохранения.

Каждый период развития татарской драматургии характеризуется раскрытием актуальных тем и проблем, поиском новых художественных решений. Во второй половине 1980-х годов, когда в стране начались общественные и культурные трансформации, они способствовали радикальному преобразованию отношения людей к жизни. Признание свободы слова и печати, одно из важнейших проявлений демократии, открыло возможности для свободного обсуждения ранее замалчиваемых вопросов. Под влиянием нового времени произошел сдвиг в самосознании народа: произошел отход от советских взглядов, появилось новое мировоззрение, новое мышление, которые во главу угла ставили этнические

ценности. Вопрос свободы личности стал неразрывно связан с судьбой нации.

Распад СССР и выход союзных республик на путь независимости значительно повлиял на общественно-политическую ситуацию в Татарстане. На первый план вышла проблема сохранения татарского народа как нации, что стало определяющим фактором реформ в духовно-культурной сфере. Особенно остро встал вопрос об утрате родного языка среди татар во время социалистической идеологии. Вместе с тем актуализация трагических и славных страниц прошлого народа, выявление фактов и явлений, недооцененных или игнорируемых советской историографией – все эти процессы стали важными аспектами в формировании нового этапа национального самосознания и развития татарского народа.

Все это находило отражение как духовные этнические ценности в произведениях татарских драматургов того времени. Наряду с признанными мастерами, такими как И. Юзеев, А. Гилязов, Р. Батулла, Р. Хамид, Р. Мингалим и Ф. Садриев, в драматургию пришли новые, оказавшие сильное влияние на развитие драматического жанра: А. Гаффар, Ф. Байрамова, Ф. Яруллин и Ю. Сафиуллин. В конце 1980-х годов к ним присоединились такие авторы, как Г. Каюмов, Д. Салихов, Р. Сагди, М. Гилязов, Аманулла, Р. Зайдулла и Ф. Галиев и др. Эти авторы привнесли в сценическое искусство новые темы, формы и стили, что позволило литературе более полно отражать перемены в обществе и откликаться на актуальные вопросы времени.

Написанные в последнюю четверть XX века пьесы новой волны начали освещать актуальные темы, преимущественно связанные с вызовами, стоящими перед современным обществом, и представляющие интерпретацию глобальных социальных трансформаций, связанных с усилением национальной проблематики. Все чаще стали появляться произведения, посвященные национальным проблемам, в том числе изображающие высшей ценностью человеческую личность, ее свободу,

счастье и интересы [Закиржанов, 2018: 233]. Социальные изменения способствовали пересмотру культурных и социальных ценностей, что привело к изменениям в создании художественной картины мира. Эти изменения были отражены в трудах татарских литературоведов Д.Ф. Загидуллиной, А.М. Закирзянова, А.А. Шамсутовой, А.С. Шариповой, активно исследующих современный литературный процесс. В их трудах было установлено, что драматургия этого периода приобретает не только более сложные формы, но и глубже отражает внутренние переживания человека, находящегося в условиях социальных перемен. Так, например, Д.Ф. Загидуллина и А.А. Шамсутова считают, что в художественном решении этнических духовных проблем в драматургии используются «постмодернистские средства изображения» [Загидуллина, 2016: 12]. А.А. Шамсутова использует для этого термин «новый реализм», который она применяет к литературе, возникшей после соцреализма. Она выделяет несколько ключевых направлений этого литературного течения: «национальный реализм», «критический реализм», «реализм с религиозным дискурсом» и «реализм с психоаналитическим дискурсом». Кроме того, А.А. Шамсутова акцентирует внимание на росте интереса к исторической теме, увеличении количества дискуссий о герое в прозе и проникновении постмодернизма в литературное пространство [Шамсутова, 2003: 13]. А.М. Закирзянов, в свою очередь, также рассматривает феномен «нового реализма», выделяя более детализированные течения: критическое, национальное, интеллектуальное, психологическое, бытовое, лирико-эмоциональное, сентиментальное, духовно-религиозное, а также условно-метафорическое и условно-мифологическое направления [Закирзянов, 2011: 89]. Новые тенденции, в которых были отражены изменения в литературе, вызванные социальными и мировоззренческими трансформаций рубежа веков получили название «новый реализм», «запоздалый модернизм», «постреализм», «постмодернизм» [Миннуллина, 2019: 8]. Эти процессы привели к тому, что драматургия стала обращаться к новым приемам,

средствам и жанрам, что позволяло полноценно и многогранно отражать жизнь со всеми ее сложностями и противоречиями, через которые авторы акцентировали внимание на таких человеческих качествах, как взаимопонимание, уважение, терпение, праведность и тд.

Среди новых приемов, используемых в пьесах того времени, можно выделить такие, как «театр жестокости», «театр абсурда», «театр комедии» и другие, которые были основаны в европейской литературе. При этом содержание этих жанров, основанные на теории Антонена Арто [Арто, 2000: 90], в татарской сценической литературе обогащаются уникальным национальным и культурным содержанием. К таким произведениям можно отнести следующие: «Алла каргаган йорт» («Дом, проклятый богом», 1991) Д. Салихова. Согласно представлениям Антонена Арто эту пьесу можно соотнести с европейским «театром жестокости». Пьеса Ф. Байрамовой «Вакыйга жүләрләр йортында бара» («События происходят в сумасшедшем доме», 1998) также тяготеет к этому направлению, раскрывая напряжение и абсурдность человеческого существования в условиях угнетения.

К «театру комедии» можно отнести пьесу «Кылый Кирам балдагы» («Кольцо косоного Кирама», 1996) Амануллы, в творчестве которого наблюдается использование элементов «театра абсурда» для передачи глубинных человеческих переживаний, что позволяет создать особую атмосферу, отражающую сложные социальные реалии и внутренние конфликты героев. Особый интерес вызывает комедия М. Гилязова «Баскетболист» (2001), также выполненная в духе «театра абсурда», где элементы абсурда служат средством для сатирической критики современной жизни. Эти произведения иллюстрируют, как татарская драматургия творчески интерпретировала и адаптировала европейские театральные традиции, обогащая их национальной спецификой и культурными особенностями. Эти приемы приносят в драматургию новые художественные формы, а также углубляют ее философский смысл., что способствует более полному восприятию культурной идентичности

татарского народа. Татарская драматургия становится не просто зеркалом жизни, но и мощным инструментом для анализа и осмысления действительности.

Одним из способов раскрытия национальной идентичности становится обращения к историческому прошлому татарского народа. К таким произведениям можно отнести пьесу «Идегей» (1994) Ю. Сафиуллина, «Изге сәфәр» («Священное пономничество», 1996) З. Хакима, «Сират күпере» («Мост над адом», 1996). В этих пьесах воссоздается прошлое татарского народа, раскрываются духовные и культурные аспекты национальной жизни и через историческую призму поднимаются глубокие вопросы морали и жизненного выбора. Эти работы подчеркивают важную роль истории в поиске национальной идентичности.

В современных драматических произведениях особое внимание уделяется нравственно-философским размышлениям о природе человеческой души и духовных связях между людьми, в то же время на первый план выдвигаются социально-нравственные проблемы, которые отражают внутренние противоречия и вызовы, стоящие перед обществом. Эти пьесы отличает глубокий философский подтекст и высокий уровень психологизма, позволяющие исследовать внутренний мир героев и их взаимоотношения. Яркими примерами такого рода драматургии являются «Сөяркә» («Любовница», 2001), «Эзләдем, бәгърем, сине» («Искал тебя, любимая», 2001), «Саташу» («Наваждение», 2001) Т. Миннуллина, «Гашыйклар тавы» («Гора влюбленных», 1986) И. Юзеева, «Ожмах балалары» («Дети рая», 1990) М. Маликовой. Эти произведения не только погружают в мир эмоциональных переживаний героев, но и поднимают универсальные вопросы о смысле жизни, любви и человеческих взаимоотношениях, что делает их значимыми как в контексте национальной культуры, так и в более широком философском плане.

Татарский народ, подобно всем традиционным культурам, всегда уделял высокое внимание моральному здоровью и нравственности.

Универсальные ценности, такие как гуманность, честность, любовь к малой и большой Родине, уважение к родителям и старшим передавались из поколения в поколение и служили основой национальной педагогики. Именно поэтому в татарской драматургии, как и в литературном творчестве в целом, вопросы морального здоровья общества становятся приоритетными. Драматургия развивается, адаптируясь к современности, освещая актуальные проблемы современного общества и человечества в целом, продолжая усовершенствование в жанровых и тематических направлениях, сохраняя свой национальный характер и этническую основу.

Татарская драматургия рубежа XX-XXI веков обращается к актуальным социальным вопросам и вечным человеческим проблемам (например, «добро и зло», «родина и чужбина», «любовь и ненависть», «отцы и дети», «долг и желания», «свой и чужой» и т. д.). В то же время пьесы служат основной цели литературы – духовному развитию человека и пропаганде нравственного здоровья нации. Творчество татарских драматургов изучает национальные и моральные проблемы, включая аспекты межличностных отношений в семье и обществе, формирование патриотизма среди молодежи и духовное благополучие нации. В них нравственные проблемы освещаются полностью, представляются мучительные испытания и духовный рост персонажей, приводятся поучительные судьбы героев, исследуется процесс становления человеческой личности, а также рассматриваются бытовые сюжеты через призму общечеловеческого мировоззрения.

Стоит отметить, что принятие ислама нашими предками в качестве официальной религии во многом определило духовные ценности и идеалы народа. Учитывая, что литература является отражением духовных запросов и отображением образа жизни, национальных черт, насущных желаний и стремлений, то и писатели стали отображать жизнь человека исходя из канонов ислама, опираясь на общие философские и эстетические принципы [Миннегулов, 2017: 127]. Одно из важных направлений исследований в

татарской драматургии связано с интеграцией определенных религиозных и философских концепций в произведения с целью воссоздания целостного представления о национальной жизни татар. Авторы в своих произведениях стремятся использовать сложные темы, в том числе религиозную экзистенцию, для отображения и в частичной мере формирования татарского образа жизни и национального характера.

Мусульманские мотивы, включающие в себя этнические духовные ценности и идеалы народа нашли отражения в пьесах XX-XXI века «Чукрак» («Глухой», 1994) Д. Салихова, «Любовница», «Наваждение», «Мулла» (2006) Т. Миннуллина, «Телсез күке» («Немая кукушка», 2003) З. Хакима, «Суган чэчэг» («Цвет лука полевого», 2007) И. Зайниева, «Үлеп яратты» («Любовь бессмертная», 2010) Р. Зайдуллы и др.

Татарская драматургия конца XX – начала XXI века, продолжая и переосмысливая лучшие традиции прошлого, акцентирует внимание на судьбе нации. Использование широкого арсенала художественных средств, таких как условность, символизм, метафоричность, позволило авторам создавать глубокие и многослойные произведения, раскрывающие этнические духовные ценности и идеалы. Этот новаторский драматургический язык открыл перед писателями возможность органично соединять ретроспективный взгляд на историю с осмыслением настоящего и прогнозами на будущее, формируя в основе текстов философскую концепцию судьбы народа. В пьесах «Бичура» («Домовой», 1989), «Баскетболист» М. Гиляева, «Кишер басуы («Морковное поле», 1994) З. Хакима, «Дом, проклятый богом» Д. Салихова и др. раскрываются уникальные сюжеты, в которых реализм сплетается с элементами модернизма, а бытовые детали становятся символами глубоких национальных вопросов. Особая выразительность пьес выражается в метафорах, например морковное поле как метафора общественных проблем, или баскетбольная игра, которая отражает противоречия человеческой души.

Эти аллегории позволяют осмыслить общественные проблемы через сформулированные универсальные вопросы, касающихся каждого.

Обращения к архетипам и мифологемам становятся одним из ярких направлений. В пьесе «Домовой» М. Гиляева, исследуется мифологическое сознание, погружая действие в пространство двух миров, в которой условность становится проводником между реальностью и воображением. В пьесе «Актамырлар иле («Страна белых корней», 1990)» Р. Хамида создаются образы, оживляющие национальную память, превращенную в диалог между прошлым и настоящим. Эти обращения к мифам позволяют драматургам возратить своих читателей к истокам, пробуждая интерес к истории.

Интересной чертой современной татарской драматургии становится использование категории «театра в театре» как художественного приема. В пьесе «Әлепле артистлары» («Артисты из Алепле», 1994) Амануллы этот прием становится не только формой, но и содержанием, который способствует переосмыслению традиционных понятий и представляя новую оптику для восприятия национального искусства. Благодаря этому художественному приему расширяется философское содержание пьес, усиливается лиризм, позволяя при этом сохранить авторам уникальность татарской культуры в быстро меняющемся мире. Еще одним важным аспектом является обращение к героям современности, через судьбу и бытовые детали которых поднимаются глубоко философские вопросы. В пьесах «Хушыгыз» («Прощайте», 1999) и «Шулай булды шул» («Вот так случилось, 2002») Т. Миннуллина через бытовые ситуации раскрываются сложные человеческие чувства и связи традиций с современностью. Одной из сильных сторон татарской драматургии становится раскрытие красоты человеческой души, сохранив при этом трагичность и внутренний драматизм человеческой жизни.

Раскрытие этнических духовных ценностей и идеалов в татарской драматургии происходит с разных сторон, одной из которых является

осмысление прошлого и раскрытие жизни и мотивации исторических деятелей. Это особенно заметно в произведениях, которые обращаются к историческим событиям, переосмысленным через призму национальных ценностей. В таких произведениях, как «Сармат кызы Сәринә» («Сарина, дочь Сармата», 1986) Н. Фаттаха, «Хан кызы» («Ханская дочь», 1995) Р. Хамида, «Хан һәм шагыйрь» («Хан и поэт», 2001) Р. Зайдуллы раскрываются национальные ценности и идеалы в контексте переосмысления истории.

В пьесе Р. Хамида «Ханская дочь» через трагическую судьбу Сююмбике, последней правительницы Казанского ханства, автор затрагивает важные этические ценности – вопросы национального единства, предательства и духовной стойкости. Трагедия «Ханская дочь» основывается на реальных событиях 1551-1553 годов, когда Казанское ханство переживало последние дни своего существования. В центре сюжета – фигура царицы Сююмбике, которая стала «символом мудрости, ума, красоты, объектом национальной гордости» [Саттарова, 2004: 81]. Этот образ, насыщенный чертами духовных ценностей татарского народа, раскрывается с нескольких сторон. Сююмбике представлена как сильная, волевая личность, любящая мать и мудрый политический деятель. Ее трагедия олицетворяет судьбу целого народа, который оказался жертвой, как внешней экспансии, так и внутренних интриг.

Одной из ключевых тем пьесы является предательство, которое разрушает единство Казанского ханства. Мурзы и беки, вместо того чтобы объединиться перед лицом внешней угрозы, ведут борьбу за власть, строят интриги и предают друг друга. Еще одним мотивом, усиливающим трагизм ситуации, является равнодушие жителей Казани к судьбе своей царицы, которое становится отражением их безразличия к собственной судьбе. Гибель правительницы воспринимается не только как личная трагедия, но и как символ утраты всего народа [Каюмова, 2015: 129]. Это подчеркивает важность и необходимость таких духовных ценностей, как национальное

единство и коллективная ответственность за судьбу народа. На примере Камая мурзы, мечтающего о троне и готового на любые уловки ради достижения своей цели, драматург показывает, как личные амбиции могут стать причиной национальной трагедии [Миннуллина, 2019: 61]. Благодаря гармоничному сочетанию исторической правды и художественного вымысла образ Язгуле приобретает особую значимость. После трагической гибели Сююмбике Язгуле берет на себя ее роль и встает на путь мести за причиненное зло. Мотив мести, пронизывающий произведение, становится символом борьбы за справедливость и сохранение национального достоинства. Простая девушка из народа, которая в сложный период возвысилась до уровня царицы, представляет собой собирательный образ татарской девушки: глубоко нравственная, мудрая, храбрая и готовая к самопожертвованию. Контраст подчеркивается в сравнении ее с другим персонажем пьесы – Шах-Али. Героизм Язгуль противопоставляется низости падшего мурзы. Шах-Али олицетворяет духовную деградацию и отказ от моральных принципов ради власти. Его внешнее уродство становится метафорой уродства внутреннему.

Через образы Сююмбике и Язгуле автор не только раскрывает трагедию Казанского ханства, но и показывает силу и стойкость духа татарского народа, его способность к сопротивлению и сохранению своих идеалов даже в самые трудные времена.

Период с конца XX по начало XXI века для татарской драматургии стал очередным этапом интенсивных художественных поисков, направленных на осмысление национальной идентичности и духовных ценностей. В центре этих усилий находится обращение к литературным образам выдающихся личностей татарской истории и культуры. Эти образы служат не только художественными метафорами, но и ключами к пониманию национального самосознания, позволяя драматургам раскрывать глубокие философские и этические аспекты, лежащие в основе этнической самобытности.

Габдулла Тукай, Муса Джалиль, Хади Такташ, Хасан Туфан – знаковые фигуры татарской литературы – становятся центральными персонажами драматических произведений, таких как «Без китэбез, сез каласыз» («Мы уходим, вы остаетесь», 1986), «Агыла да болыт агыла» («все плывут и плывут облака...», 2001) Т. Миннуллина, «Мост над адом» Р. Батуллы, «Атылган йолдыз» («Упавшая Звезда», 1986) Ф. Байрамовой, «Соңгы сэгать» («в последний час», 1986) А. Гаффара. Каждый из этих драматургических образов многослоен и наполнен символическим значением. Через них авторы размышляют о вопросах национального духа, борьбы за свободу, сохранения культурной идентичности и осмысления исторической судьбы народа.

Особое внимание уделяется образу Габдуллы Тукая, который представляет собой символ не только литературного гения, но и национальной самобытности. К 100-летию Г. Тукая (1886-1913) было написано пять драм: «Очты донья читлегеннэн» («Улетел из клетки мира» И. Юзеева (1982), «И мөкатдэс моңлы сазым» («О священная, печальная муза моя», 1982) Р. Ишмурата, «Мы уходим, вы остаетесь» Т. Миннуллина, «Мост над адом» Р. Батуллы, «в последний час» А. Гаффара [Ахмадуллин, 2012: 430]. За период с 2006 года по 2014 год на сцене Казанского Татарского Государственного театра юного зрителя имени Г. Кариева состоялись три премьеры: «Сенной базар» (сценарий Р. Аюпова) – 2006 г., «Зайтунакай» (пьеса Р. Батуллы) – 2011 г., «Расскажи мне, бабочка» (пьеса Т. Миннуллина) – 2014 г., которые позднее вошли в состав «Трилогии спектаклей о жизни и творчестве выдающегося татарского поэта Габдуллы Тукая» [Галимова, 2016: 125]. Значимым образом является фигура героя поэта-фронтовика Мусы Джалиля. Его судьба становится символом сопротивления и самоотверженности. Также интересны судьбы поэтов Хади Такташа и Хасана Туфана, в чьих творческих поисках воплощаются идеи сохранения национальных традиций. Каждый из этих литературных образов, укорененный в историческом и культурном контексте, наталкивается на

философские размышления о ценностях, духовной силе и моральной ответственности. Авторы, создавая образы исторических личностей учитывают исторические, социальные и реалии эпохи, в которой они культурные жили. Через судьбы героев авторы реконструируют историческую атмосферу и раскрывают глубокие духовные и моральные аспекты, подчеркивая их значимость для формирования этнической идентичности и сохранения культурного наследия [Закиржанов, 2022: 120]. Эти пьесы обращаются к прошлому, остаются актуальными для осознания текущих и будущих вызовов, стоящих перед татарским народом.

В пьесе «Мост над адом» Р. Батуллы центральное место занимает великий татарский поэт Габдулла Тукай. Его судьба представлена как личная трагедия и метафора сложной исторической судьбы всего народа. Рабит Батулла изображает Г. Тукая не только как гениального поэта, но и как борца за свободу и справедливость, защитника обездоленных и угнетенных. Именно в этом аспекте образ Г. Тукая выступает хранителем духовных и нравственных ценностей своего народа. Его образ наполнен символизмом, который позволяет рассматривать поэта как носителя основных этических ценностей татарской нации: свободолюбия, мудрости, стремления к справедливости и готовности к самопожертвованию ради общих идеалов. Эти качества, показанные через внутренние переживания и поступки Тукая, отражают ключевые этические духовные ценности татарского народа, такие как преданность родной культуре, глубокое чувство коллективной ответственности и стремление к сохранению национальной идентичности, который воплощает борьбу за духовное возрождение нации и ее культурное единство.

Одним из наиболее значимых художественных приемов в пьесе является создание образа антагониста – Шаулэ (с тат. Тень). Шаулэ является собирательным образом враждебных сил, которая угрожают национальной культуре и свободе. Его двуличие, жестокость и цинизм олицетворяют попытки разрушить духовные устои татарского народа, а также давление

режима на творческую личность. Г. Тукай противопоставляется Шаулэ, что символизирует борьбу добра со злом. Тукай, несмотря на свою физическую немощность, одерживает моральную победу, утверждая приоритет духовных ценностей. Поэт выходит победителем из этой схватки, в конце произведения Шауля признается: «Каждый твой праздник будет отмечаться в масштабах всей России, всей Европы... Кроме тебя гениальными будут считаться Амирханы, Рамеевы, Кариевы, Волжские, Камалы» [Батулла, 1988: 438]. Таким образом, выражается надежда на то, что вклад поэта и его современников в развитие народа никогда не будет утрачен, и формируется установка на то, что у нации, чтящей своих великих личностей, есть светлое будущее. Особое внимание в пьесе уделяется теме жертвенности, которая проходит красной нитью через весь сюжет.

Туфан Миннуллин раскрывает этические духовные ценности и идеалы татарского народа через образы жизни различных социокультурных слоев народа. В пьесах «Гөргөри кияүләре» («Зятья Гэргэри», 1995), «Йөрәк маем» («Душа моя», 1996) прошлое, настоящее и будущее татарского народа переплетается, создавая наполненное глубоким смыслом художественное пространство.

В комедии «Зятья Гэргэри» описывается жизнь и быт татар-кряшен. В пьесе раскрываются темы сохранения традиций, а также значение родной земли и духовной преемственности. Гэргэри, являясь главой семьи, становится символом заботы о традициях и передачи их будущим поколениям, а свахи Палый и Авдаки воплощают идею сохранения культурного наследия через традиции. Все эти образы создают живую связь между поколениями.

В пьесе «Душа моя» автор через фактор глобализации пытается раскрыть проблему утрату культурной самобытности. Образ пустующей деревни становится метафорой умирающей национальной культуры, которую можно оживить только через возвращение к корням и уважение к родной земле. Герои стремятся сохранить традиции, что выражается в их

воспоминаниях о родной природе и стремлении поддерживать традиционные формы досуга.

Духовные ценности и идеалы являются кирпичиком фундамента татарской идентичности. Несмотря на исторические испытания, выпавшие на татарский народ, вынужденные миграции и вызовы глобализации удалось сохранить язык, традиции и культуру народа. Эти стремления проявляются не только в реальной жизни, но и в художественной литературе, в которой исследуются пути сохранения национальной идентичности. Этические духовные ценности и идеалы переплетены со стремлением сохранить язык, традиции и культуру народа. В том числе во время вынужденной жизни на чужбине. Эти темы ярко раскрываются в пьесах «Ак калфагым төшердем кулдан...» («Мой белый калфак...», 1990) И. Юзеева, «Немая кукушка» З. Хакима, «Килмешәк» («Пришлый», 2017) С. Гаффаровой.

В основе пьесы «Мой белый калфак...» И. Юзеева лежит важная этническая ценность – Родина и малая родина. И. Юзеев с помощью необычного композиционного приема – телевизионного моста между Казанью и Сан-Франциско – поднимает вопрос о судьбе татарского народа, разбросанного по всему миру, демонстрируя глубокую ностальгию татар, живущих за пределами родины. Этим приемом автор показывает, что татарский народ живет и за пределами Родины.

В пьесе раскрывается судьба народа через судьбы отдельных людей, которые олицетворяют многообразие жизненных путей и внутренних конфликтов. Переселенцы чувствуют глубокую боль, тоску и ностальгию. Многие из них не смогли найти счастье на чужбине. Однако и судьбы тех, кто остался на родине была ненамного легче, многим пришлось заплатить высокую цену: свобода, убеждения, близкие и дружеские связи. Они славили свою страну, одновременно закрывая глаза на незаживающие раны прошлого и страдания миллионов безвинных жертв, ставших символами исторической несправедливости [Салихова, 2016: 231]. Каждый образ в произведении

помогает автору раскрыть духовные ценности и идеалы татарского народа, пронесенные через время и испытания.

Название пьесы отсылает к одноименной народной песне, в которой белый калфак становится символом таких этнических ценностей, как нравственная чистота, благородство и в тоже время «калфак» – это символ утраты. Этот образ пронизывает сюжетную линию произведения, олицетворяя разобщенность татарского народа. Герои «уронили белый калфак» – словно вместе с этим и прервалась их связь с исторической родиной. Тем не менее, даже находясь за границей, персонажи сохраняют духовную связь с народом и мечтают вернуться к своим духовным и родословным корням.

Персонажи пьесы, такие как Тайфур Курмаш и Жак (Габдельхак), иллюстрируют трагедию людей, чья жизнь изменилась из-за исторических катаклизмов. На примере Тайфура, талантливого художника, оставившего родину в поисках признания, и Жака, который был в плену у немцев во время великой Отечественной войны, а после окончания войны испугался вернуться домой, драматург показывает, что даже трагические обстоятельства не могут разорвать духовную связь человека с родной землей. Тайфур Курмаш, талантливый художник, который покинул родину из-за недостаточной оценки его творчества и несправедливых нападок. В поисках признания он отправляется в Америку, оставляет любимую девушку. Однако и в эмиграции Тайфур не обретает душевного покоя: его творчество остается непонятым, что приводит к депрессии и, в итоге, трагическому финалу – самоубийству. Только после его смерти картины Тайфура обретают признание, став символом утраченного таланта и несбывшихся надежд. История Жака (Габдельхака) описывает сложность послевоенного времени. Попав в плен во время великой Отечественной войны, он, несмотря на окончание боевых действий, боится возвращаться домой. Страх причинить вред близким из-за клейма военнопленного заставляет его скрывать свое выживание, хотя он тоскует по родине и матери. Жак олицетворяет трагедию

человека, разрывающегося между любовью к родной земле и невозможностью вернуться.

Хотя жизнь за границей избавила их от политических преследований, этнических притеснений, культа личности, ссылок и даже гибели, судьба эмигрантов остается глубоко трагичной. Они вынуждены жить вдали от Родины, бесконечно тоскуя по своей земле, родному языку и традициям. Эта мысль ярко отражается в словах Тайфура: «Я свободен. Могу делать, что хочу. Но свобода, полученная ценой утраты самого дорогого, не принесла мне счастья. Мне не хватает родной земли под ногами, воды и воздуха моего края, деревьев, укоренившихся на родной почве, моего языка и мелодий. Каждый день и ночь превратились в бесконечные страдания...» [Юзеев, 2002: 59]. В этих словах раскрывается драма человека, будучи физически свободным, он остается духовно угнетенным. Тоска по Родине становится символом неизбывной боли, указывая на то, что такие ценности как язык, традиции и культура, больше чем просто слова.

Образ героини Гульнур занимает особенное место в пьесе. Несмотря на то, что она родилась вдали от дома, она смогла сохранить родной язык и национальный дух. Заметным эпизодом становится момент, когда она с удивлением узнает, что многие молодые люди, родившиеся и выросшие на родине, не знают родного языка. Через ее образ драматург подчеркивает важность этнических ценностей, способных преодолевать географические и временные границы.

Образ Зубайды, чья мать была угнана в Германию, а затем вышла замуж за американца, представляет собой пример иного взгляда на понятие «родина». Она не испытывает любви к своей исторической родине и гордится тем, что живет вдали от нее, в демократической Америке. Через этот персонаж демонстрируется, как исторические и политические обстоятельства могут ослабить этническую самоидентификацию и отдалить человека от его культурных корней.

Одним из любимых символов татарского народа является образ коня. В этой драме соотечественники, вынужденные покинуть свою историческую родину, сравниваются драматургом с конями-скакунами, утомленными на скачках в Сабантуе. И. Юзеев передает свое «высказывание» символического сравнения народа с образом коня, который на протяжении тысячелетий сопровождает его онтологическую экзистенцию, через героиню Сафию: «На самом деле, мы все – и мы, и, возможно, вы – обиженные, отвергнутые. Большая часть татарского народа не живет на своей земле. Они подобны лошадям, взмыленным и упавшим на скачках в Сабантуях. Если наш народ утратит чувство привязанности, которая символически выражена в акте завязывания белого полотенца на шею изнуренного скакуна, он перестанет существовать как нация» [Юзеев, 2002: 49].

Образ-символ «белого полотенца» тесно связан с национальными традициями и философией жизни, которые объединяют татарский народ независимо от места его проживания. В мировоззрении татарского народа белый цвет воплощает чистоту помыслов и великодушие, присущее ему [Шарьяфетдинов, Галимуллина, 2024: 261]. Не менее значимым становится образ «белого калфака», который в драме выступает как символ верности своему роду, национальной истории и традициям. Для эмигранта Жака (Габдулхака) белый калфак становится талисманом, связывающим его с родиной. Этот образ, упоминающийся в татарской народной песне, проходит через все развитие сюжетной линии в пьесе и несет в себе глубокое символическое значение. Во-первых, «белый калфак» олицетворяет идею тепла родной земли, преемственности поколений, духовной близости и единства народа. Во-вторых, он может быть истолкован как символ протеста против жестокости тоталитарного режима, что добавляет ему особую эмоциональную и идейную насыщенность [Закиржанов, 2019: 324]. «Белый калфак» становится метафорой, подчеркивающей идею о том, что основой выживания и развития нации являются единство, взаимопонимание и поддержка друг друга. Пьеса И. Юзеева подчеркивает необходимость

преемственность традиций для сохранения национального духа. Утрата первоначального смысла таких национальных праздников, как Сабантуй, становится метафорой культурной деградации. Несмотря на исторические трагедии, татарский народ продолжает искать пути возврата к своим корням, сохраняя язык, традиции и культуры даже вдали от родины. И. Юзеев показывает, что единство и забота о национальных ценностях является залогом выживания и процветания народа в условиях глобализации.

Тема сохранения этнических духовных ценностей и идеалов глубоко исследуется в драме Р. Хамида «Страна белых корней». В этом произведении драматург рассматривает судьбу татарского народа сквозь призму углубляющегося конфликта между поколениями и угрозы ассимиляции, ярко подчеркивая, как смешанные браки и утрата духовных традиций ставят под угрозу будущее нации. Основной конфликт пьесы разворачивается между старшим поколением, приверженным вековым национальным устоям, и молодым поколением, пренебрегающим этническими ценностями. Через ряд поучительных сцен драматург показывает драматическую утрату духовной связи между родителями и детьми, акцентирует «проблемы кризиса национальной идентичности героев, влияния социума и идеологии на самоидентичность человека» [Шарипова, Шамсутова, 2021: 202].

В данной пьесе поднимаются острые вопросы распада деревень, исчезновения традиций, роста нравственного кризиса и алкоголизма, а также постепенного вытеснения этнических основ общинной жизни. А.С. Шарипова и А.А. Шамсутова утверждают, что «Герои, созданные Ризваном Хамидом, сильны как по своему характеру, так же и в плане «художественного обаяния». В этом плане интересна трагедия-реквием Р. Хамида «Страна белых корней» с точки зрения раскрытия характеров героев, через которые драматург хочет донести до читателей трагедию исчезновения народа» [Шарипова, Шамсутова, 2021: 203]. Такой подход основан на использовании мифологических образов, символических явлений и метафор, которые порой приобретают черты абсурда. А. Саттарова

отмечает, что произведение привлекает внимание своим стремлением раскрыть личностные аспекты в философском и национальном контексте. Переплетение событий, связанных с элементами света и неба, формирует трагическую концепцию реальности, усиливая драматический эффект произведения [Саттарова, 2003: 113]. Центральной метафорой произведения становится легенда о мифологических родах «Актамырлар» (с тат. Светлый род) и «Куктамырлар» (с тат. Темный род). Род «Актамырлар», символизирующий чистоту и верность своим корням, постепенно теряет свою идентичность, смешиваясь с родом «Куктамырлар», что ведет к утрате самоопределения.

Идея утраты национальных ценностей особенно ярко раскрывается через трагическую судьбу семьи старика Муштари. Используя абсурдные ситуации, драматург показывает распад семейных устоев. Одна из его дочерей рождает ребенка вне брака, внук Гарри кормит своего сына свиным молоком. Эти сцены усиливают ощущения приближающейся национальной трагедии. Пьеса Р. Хамида показывает читателю то, что итогом утраты этнической идентичности является не только ассимиляция, но и потеря смысла существования народа. Через символические образы и мифологические вкрапления эпизодов из легенды, драматург предупреждает об опасности ассимиляции и смешанных браков. Такие события пьесы, как гибель детей, моральное разложение людей, символическая смерть старика Муштари, заставляют задуматься о необходимости сохранения национальных ценностей, традиций, этнического самосознания.

В пьесе Т. Миннуллина «Илгизэр плюс вера» («Ильгизар Вера», 1991) вопрос смешанных браков рассматривается через призму двух культур и двух различных картин мира. Как рассказывает дед-аксакал, несмотря на многовековое сосуществование татар и русских, браки между их представителями ранее не заключались. Желание представителей разных культур Ильгизара и веры быть вместе может нарушить эту традицию, тем самым становится причиной более глубокого осознания необходимости

сохранения национальной идентичности. Молодые герои не задумываются о том, что их семейный союз тесно связан с историей и культурой народов, потому и старшее поколение выражает опасения о сохранении этнической идентификации. Разрушение семейных отношений молодых символизирует образ многовекового дерева, тополя, который был повален на землю в финале пьесы, олицетворяя разрушение этих этнических культурных традиций и семейных уз.

Обе пьесы акцентируют внимание на утрате духовной связи между поколениями, причиной чему указывается слабое развитие национального самосознания и пренебрежение этническими традициями. Драматурги призывают осознать важность укрепления культурных устоев, верности традициям и национальной самобытности, чтобы сохранить целостность татарского народа для будущих поколений.

Поиски своего места в жизни и стремление избавиться от одиночества и беспомощности – универсальные темы, нашедшие глубокое отражение в татарской драматургии конца XX–начала XXI века. Данные темы раскрываются в пьесах «Искал тебя, любимая», «Наваждение» Т. Миннуллина, «Мин төш күрдем» («И снилось мне...», 2000) З. Хакима. Особенно эти темы раскрываются в пьесе «Домовой» М. Гилязова, в которой архетипические и фольклорные мотивы становятся ключом к пониманию внутреннего мира героев и их духовных ценностей, раскрывая противоречивую природу человека, его мечты и страхи. М. Гилязов в своей пьесе обращается к вечным вопросам, волнующим каждого человека: поиск своего места в жизни, преодоление одиночества и беспомощности. На фоне опустевшей деревни, когда-то полной жизни, разворачивается история семидесятилетнего Аксака (с тат. «Хромой»), внутренний мир которого становится ареной борьбы между хаосом и гармонией.

Сочетание реалистических и мифических образов позволяет раскрыть такие темы, как исчезновение татарских деревень, утрата национальных

традиций, распространение пьянства и разрыв взаимопонимания между поколениями [Миннуллина, 2019: 71].

Мифологический пласт пьесы, представленный образом «Бичуры» (с тат. Домовой), становится мощным инструментом для исследования внутренних конфликтов героев. Бичура «предстает народным, национальным духом, обеспечивающим благополучие в семье, сохранение духовности, чистоты помыслов, благость намерений и надежды в человеческой душе» [Шарипова, 2022: 221]. В противовес ему «Кара жаннар» (с тат. Темные души) – «силы, уничтожающие национальную основу, разрушающие национальное единство» [Юсупова, Ибрагимов, 2012: 130] – разрушители гармонии и порядка, символизируют не только внутреннюю борьбу героя, но и внешние угрозы, такие как ассимиляция, забвение традиций и деградация деревни.

Встреча героя с Бичурой и Кара жаннар обнажают глубокие внутренние конфликты и заставляют его задуматься о смысле жизни, о прошлом и будущем. Драма позволяет читателю детально рассмотреть человека, находящегося на пороге отчаяния, но все еще ищущего путь к обретению гармонии.

Символично, что у главного героя нет конкретного имени, есть лишь прозвище Аксак (с тат. Хромой), приобретенное в годы войны за проявленную трусость. Образ Аксака воплощает поколение людей, которые стали жертвами тоталитарного прошлого и лишеного права на собственное мнение. Через судьбу героя драматург показывает как страх и слепое следование идеологии могут искалечить как физически, так и психологически, а также изменить духовную суть человека.

Именно в этом противостоянии мифических и реальных сил раскрывается идея необходимости пробуждения души, избавления от страха и поиска настоящей гармонии, что делает пьесу актуальной и универсальной в своем послыле.

Центральным символом, воплощающим как физическое пространство, так пространство души целого народа, становится образ дома. По мнению А. Батталовой, борьба светлого и темного начала в пьесе отчетливо проявляется именно через образ дома [Батталова, 2009: 81]. Разрушенный дом олицетворяет потерю культурных и духовных ценностей, упадок общества. В образе Бичуры автор мастерски исследует дуализм человеческой души: борьбу света и тьмы, надежды и отчаяния. Старик Аксак, лишенный дома и надежды, через взаимодействие с мифическим существом обретает веру в будущее. Эта борьба отражает универсальный путь человека: лишь преодолев страх и равнодушие, можно достичь гармонии с собой и окружающим миром. Дом в пьесе имеет символическое значение. В разрушенном состоянии он отражает одиночество Аксака, его отчуждения от родных корней. Однако по ходу пьесы дом становится местом трансформации, возвращении к истокам, когда Аксак осознает необходимость его восстановления. Вместе с домом, восстанавливается и жизнь Аксака. М. Гилязов показывает, что дом не просто жилище, но и состояние души.

Пьеса «Домовой» является ярким примером использования татарской драматургией мифологических элементов для исследования актуальных социальных и нравственных проблем. Мифология становится не только инструментом раскрытия конфликтов, но и способом сохранения национальной идентичности, что делает произведение актуальным в условиях глобализации и культурной ассимиляции.

Мансур Гилязов использует прием мифопоэтики и стирает границы между реальным и ирреальным мирами, с помощью этого достигает глубокой символичности своего замысла. Каждый эпизод пьесы раскрывает сложные эпизоды экзистенции и ставит читателя перед выбором между добром и злом, светом и тьмой [Закирзянов, 2009: 188]. Основной философский посыл заключается в том, что путь к обновлению начинается с переосмысления своих корней и духовного мира.

Через образ Аксакала (с тат. Мудрец) и его взаимодействие с Бичурой М. Гилязов раскрывает важные духовные ценности: верность традициям, любовь к своей земле, надежду на будущее. Восстановление связи с домом становится метафорой обновления не только личности, но и общества в целом.

В пьесе другого татарского драматурга Р. Хамида «Олы юлның тузаны» («Пыль на большой дороге», 1989) одиночество и память становятся ключевыми категориями, через которые раскрывается судьба старухи Наухабар. Пьеса изображает лишь один день из ее жизни, но в этой монодраме раскрывается масштаб человеческой трагедии. Наухабар, героиня, вынужденная покинуть родную деревню, не просто оставляет привычный мир, в первую очередь она теряет часть своей идентичности, связанную с родной землей, где она была рождена, где прошло ее детство и семейная жизнь с мужем и с детьми.

Образ журавлей, покидающих родные края, усиливает чувство утраты, а телеграмма, направленная сыном матери, становится кульминационным моментом, посредством которого раскрывается разрыв поколений. Наухабар ясно осознает, что ее сын Тафкиль, столкнувшийся с несправедливостью и равнодушием стал черствым и жестоким. Эти отношения мамы и сына призваны задуматься о судьбе народа и потере духовной преемственности и связи со своими корнями.

В пьесе «Гора влюбленных» И. Юзеева уделяется особое внимание трагической судьбе Саида и Муниры, любовь которых оказывается заложницей жестоких обстоятельств. Поступок Саида, совершенный ради любви, становится роковым и приводит к смерти любимой. Однако, история не завершается смертью героини. Ее дух, сохранившийся в дневнике, стихах и воспоминаниях, продолжает жить также в сыне Умите, который преодолевает путь от заблуждения к осознанию духовных ценностей.

Проведенное исследование показала, что драматургия на рубеже веков акцентировала внимание на личности, что позволило осмыслить

изменения, происходившее в этот период. Перемены в обществе, связанные с неопределенностью будущего, утрата духовных ценностей и традиций, поставили человека перед сложным выбором, раскрывая его внутренние конфликты. Драматурги через истории своих героев поднимали важнейшие вопросы о значимости духовных связей, преемственности и нравственных ориентиров. Авторское осмысление человеческой трагедии и поиска истины позволило не только раскрыть сложный внутренний мир героев, но и подводит к глубоким размышлениям о настоящем и будущем нации.

### **Выводы по 1-й главе**

Результатами выполненного исследования стали выводы о том, что татарская драматургия рубежа XX-XXI веков является глубоким философским и художественным отражением духовных поисков народа в эпоху социальных и культурных трансформаций. Литература, в частности драматургия становится пространством для осмысления универсальных вопросов человеческого бытия, таких как любовь, поиск смысла жизни, преодоление одиночества, а также вопросы, связанные с раскрытием национального образа мира: национальные ценности и идеалы, язык и символы, образ пространства. Татарская драматургия данного периода акцентирует внимание на роли традиций, семейных и моральных устоев, подчеркивает необходимость гармонии между материальными и духовными началами. Драматургия становится объединяющей площадкой для национального и общечеловеческого, для диалога о настоящем, прошлом и будущем, формирует идеалы, способные ответить на вызовы времени и укрепляет духовный фундамент народа.

Художественный образ мира в драматургическом тексте является сложным и многослойным феноменом, который объединяет философские, этнокультурные и эстетические аспекты. Через художественные образы авторы раскрывают глубинные связи между человеком и действительностью, создавая уникальное пространство исследования личности и взаимодействия ее с обществом. Это становится результатом творческой интерпретации

культурных и исторических реалий, ценностных универсалий и национальных особенностей. Таким образом, художественный образ мира является ключевым элементом поэтики драматургического текста, обеспечивая его целостность и глубину.

Основные результаты, полученные в данной главе, можно обобщить следующим образом.

1. Национальный образ мира в драматургии отражает коллективное самосознание этноса, служит носителем этнокультурной памяти и задает концептуальный вектор произведения.

2. Национальный образ мира сочетает в себе уникальные черты этнической идентичности и универсальные гуманистические ценности, что делает драматургический текст доступным как для представителей данной культуры, так и для глобальной аудитории.

3. В драматургии национальный образ мира формируется через систему символов, архетипов и мифологических элементов, которые помогают выразить глубинные аспекты национального мировосприятия.

4. Внутренние и внешние конфликты отражают противоречия национального бытия, а герои становятся носителями и выразителями национального образа мира.

5. Изучение национального образа мира способствует формированию национальной гордости, укреплению этнокультурной идентичности и осмыслению своего места в мире.

6. Национальный образ мира находится в постоянной эволюции, отражая и реагируя на изменения, происходящие в обществе, при этом сохраняет связь с традиционными ценностями и идеалами.

7. В конце XX века татарская драматургия перешла к поиску новых форм, которые характеризуются смешением романтических и реалистических мотивов, применением новых художественных методов и изобразительных средств, с акцентом на личности человека и его духовных переживаниях.

## **ГЛАВА II. ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ОБРАЗА МИРА НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ И ДУХОВНО-ФИЛОСОФСКИХ ПРОБЛЕМ**

Новый виток развития татарской драматургии пришелся на период «хрущевской оттепели». В пьесах 1960-1980-х годов ярко отразились изменения, происходившие в различных сферах жизни общества. Именно в этот период была заложена основа для развития интеллектуальной драматургии, которая достигла расцвета в 1970-е годы [Ахмадуллин, 2012: 311]. После 1970-х годов в татарской литературе укрепляется осмысление исторического прошлого и роли отдельной личности в нем. Несмотря на то, что эти попытки находились в рамках советской идеологической парадигмы, в произведениях все же прослеживаются зачатки изменения и деконструкции существующей системы, хотя они и остаются едва уловимыми. Драматурги стремились выйти за рамки традиционного подхода к интерпретации исторической тематики, что позволило им достичь новых художественных высот. В произведениях того времени проявились изменения в создании концепции личности и ее взаимодействия с исторической эпохой [Ахмадуллин, 2012: 341]. Через символы, подтексты и скрытую критику проявлялись элементы переосмысления устоявшихся догм, что стало важным шагом на пути к более глубокому осмыслению и разрушению мифов советской эпохи. Эти робкие шаги деконструкции и критический анализ системы сформировали предпосылки для дальнейшего пересмотра ценностей и идеалов, на которых базировалась советская идеология. Писатели и драматурги постепенно расширяли границы дозволенного, акцентируя внимание на моральных, духовных и социальных конфликтах, что стало почвой для более смелых творческих экспериментов. Литература этого периода стала важной основой поиска новых форм художественного выражения, направленных на раскрытие внутренней свободы и универсальных человеческих ценностей.

## **2.1. Демифологизация советского прошлого и поиск средств нравственного очищения**

Период перестройки, начавшийся в 1985 году, ознаменовался глубокими идеологическими, политическими, экономическими и социальными трансформациями, которые коренным образом изменили государственные и общественные структуры, а также внесли изменения и в творческую среду. В это время радикальных изменений свобода слова стала важнейшим фактором, позволившим открыто обсуждать насущные проблемы современности. Это привело к значительному расширению и обогащению тематики и образной системы пьес указанного периода.

Одним из значимых последствий этих процессов стало осмысление и переосмысление советского прошлого, сопровождавшееся демифологизацией, деканонизацией и десакрализацией художественных принципов соцреализма. Эти изменения включали в себя деконструкцию «мифа о советской идеологии», ее догм и канонических образов, что дало возможность поиска новых форм создания художественной реальности.

в произведениях таких авторов, как Т. Миннуллин, З. Хахим, М. Гилязов, Р. Хамид, Аманулла и других, отчетливо прослеживается сочетание традиционных и современных художественных средств. Эти художественные приемы открыли новые горизонты для осмысления национальной идентичности и культурных традиций, став важным этапом в развитии литературного процесса и ответом на кризис устоявшихся эстетических категорий, позволив авторам исследовать внутренний мир человека, многослойность исторических событий и культурное наследие через призму иронии, интертекстуальности и свободного художественного поиска. В результате в татарской литературе появляются произведения, в которых прошлое не только переосмысливается, но и служит инструментом для раскрытия универсальных человеческих переживаний и поиска новой идентичности в условиях смены культурных и исторических парадигм.

Демифологизация – это «разрушение стереотипов традиционного мышления» [Топоров, 1995: 5], она представляет собой сложный, длительный и неоднородный процесс, который активизируется в периоды смены культурных парадигм и может угасать в условиях стабильности. Это явление трудно поддается четкому определению, однако можно выделить его ключевые концептуальные признаки. К ним относятся критическое переосмысление представлений, некритично принимаемых массовым сознанием, а также акцент на углубленном анализе природных и социальных явлений [Глазкова, 2008: 126]. Главным результатом демифологизации становится переоценка устоявшихся стереотипов мышления и поведения, что способствует формированию более рационального, осознанного подхода к восприятию мира. Этот процесс играет важную роль в трансформации общественного сознания, прокладывая путь к обновлению культурных и нравственных ориентиров. Актуализируются поиски средств нравственного очищения, необходимых для формирования обновленного взгляда на историческое наследие и восстановление духовных ориентиров. Эти вопросы становятся важным элементом социальной и культурной рефлексии, которая позволяет переосмыслению ценностей. Демифологизация как процесс переосмысления и разрушения устоявшихся мифов и догм, в частности связанных с советским прошлым, служит инструментом для глубокого анализа стереотипов и предрассудков, закрепившихся в массовом сознании, а также для переоценки традиционных взглядов и поиска путей нравственного очищения.

Деконструкция, тесно связанная с демифологизацией, представляет собой метод, направленный на выявление противоречий, скрытых смыслов и бессознательных элементов текстов. По мнению И.С. Скоропановой, целью деконструкции является разоблачение догматизма и выявление универсальных и абсолютных компонентов, заложенных в тексте. Она расширяет горизонты литературы, побуждая писателей к формированию многомерного, нелинейного художественного мышления, моделированию

вероятных миров и переосмыслению прежних концепций [Скоропанова, 2000: 18-19].

В контексте татарской литературы демифологизация советского прошлого приобретает особую значимость, привносит в нее философско-эстетическую глубину, дает возможность анализировать сложные исторические периоды через призму новых методов, таких как деконструкция. Это позволяет не только разрушить мифы о советской эпохе, но и осмыслить их влияние на национальную культуру, личность и общество, являясь неотъемлемыми элементами, раскрывающими литературу как пространство для поиска новых истин, обновления нравственных ориентиров и моделирования альтернативных взглядов на прошлое и будущее. Эти процессы побуждают татарскую литературу осмыслять исторические и культурные вызовы, делая ее частью общего литературного и философского контекста, который разрушает догматизм, свойственный советской эпохе, и предлагает новые подходы к осмыслению истории и человеческой природы. Благодаря эстетическому плюрализму литература открывает пространство для критического анализа прошлого и поиска средств нравственного очищения. Авторы не только деконструируют советские мифы, но и создают новые художественные модели, способные ответить на вызовы времени.

Современный литературный процесс носит объединяющий, аналитический, переориентирующий и предупреждающий характер. Своеобразный и отличный от других периодов характер современной литературы проявляется в создании произведений, в которых авторы анализируют прошлое, раскрывают его противоречия и оценивают его влияние на настоящее. Все это способствует демифологизации советского наследия, разрушению старых идеологических стереотипов и созданию новых точек опоры для культурной трансформации.

Художественное освоение постсоветской реальности связано с пониманием сущности социальных, экономических и духовных изменений, произошедших после распада СССР. Литература раскрывает не только

разрушительные последствия тоталитарной системы, но и обращает внимание на позитивные аспекты новой реальности: возможность открыто обсуждать сложные вопросы, политический и культурный плюрализм, рост индивидуальности. В том числе она предупреждает и об опасностях: моральная деградация, разобщенность, утрата моральных и духовных ценностей.

В эпоху перестройки авторы активно обращались к новым авангардным методам и нестандартным темам. Это привнесло в литературу концепцию сильной личности, которая противопоставлялась коллективизму и массовости, характерной для соцреализма [Заһидуллина, 2015: 3-5]. Данная концепция акцентировала внимание на ценности индивидуальной свободы, внутренней силе личности и ее способности противостоять давлению системы. Она стала альтернативой коммунистической идеологии, которая на протяжении десятилетий формировала условия, превращавшие человека в безликий «винтик» гигантского государственного механизма. Эта идеология подрывала индивидуальность, подавляла творческое начало, лишала человека как духовной веры, так и веры в собственные силы. Воспитывала в нем подчиненное существо, неспособное выйти за рамки строго регламентированных идеологических шаблонов [Ханзафаров, 2022: 214]. Система стремилась унифицировать мышление и поведение, подавляя любые попытки выйти за рамки коллективного сознания. В то же время она создавала иллюзию стабильности, за которой скрывались глубокие внутренние противоречия и отсутствие личной свободы. Новая концепция бросила вызов этим устоям, предлагая человеку не только осознать свою уникальность, но и занять активную жизненную позицию, разрушая догматические барьеры. Таким образом, переход от коллективистской идеологии к переосмыслению роли личности в обществе открыл путь к новым формам самовыражения и осознанию индивидуальной ценности, что заложило основу для более сложного и многогранного взгляда на человека и его место в мире. Таким образом, вместо модели «советского человека» и

«героя-современника» утвердилась модель человека «постсоветского» и «посттоталитарного» [Миннуллина, 2019: 14].

Темы, ранее запрещенные в советскую эпоху, такие как трагические последствия культа личности, несправедливость советского режима и судьба татарского народа, наконец, вышли на свет, давая возможность глубже исследовать и осмыслить эти важные вопросы. Татарская драматургия данного периода резко усилила критику различных аспектов советской жизни. В первую очередь, авторы осуждали антирелигиозную пропаганду, преследование духовных лидеров, ограничение национального самоопределения. Татарская драматургия в этот период значительно расширила свою образную систему, активно обращаясь к национальной тематике и историческим личностям, что позволило глубже исследовать и понять культурные и исторические корни татарского народа. Однако, стоит отметить, что идея национального возрождения всегда существовала среди татарской интеллигенции [Ибрагимов, 2002: 47]. Эти проблемы стали ключевыми в произведениях того времени, отражая стремление драматургов к разоблачению несправедливостей и переоценке наследия советской эпохи. Воспользовавшись «свободой слова», многие писатели стремились привлечь внимание общественности к глобальным проблемам того времени, пролить свет на политические события, обрушившиеся на людей, и помочь им не растеряться в сложившейся реальности.

Татарская драматургия обращается к глубоким нравственным и социальным вопросам. Среди этих вопросов отдельным пластом стоит философский поиск истины, переплетенный с проблемами нравственности, среди которых выделяются разрушение моральных устоев, смешанные браки, пагубное влияние алкоголизма, легкомысленное отношение молодого поколения к жизни, вопросы одиночества и отчужденности. Эти темы занимают важное место в творчестве драматургов и ярко отражают перемены, происходящие в обществе. Смена культурных парадигм, распад прежних эстетических и этических категорий связаны с появлением новых

жанровых форм. Эти темы отражаются в таких пьесах как «Өч аршын жир» («Три аршина земли», 1987) А. Гилязова, «Домовой» М. Гилязова, «Бажа мал түгел, кәжә туган түгел» («Свояк не богатство, коза не родня», 1992), «Шәжәрә» («Родословная», 1996), «Любовница», «Прощайте», «Наваждение» Т. Миннуллина, «Морковное поле» З. Хакима, «Уронила я свой белый калфак...», «Эзләдем, таптым, югалттым» («Искал, нашел, потерял», 1997), И. Юзеева, «Саташкан сандугач» («Заблудший соловей», 2001), «Любовь бессмертная» Р. Зайдуллы, «Упкын өстендә» («Игра над пропастью», 2003) Г. Каюмова и др. В социально-философском плане эти произведения отражают трагедию личности, столкнувшейся с суровыми жизненными условиями, внутренними противоречиями и необходимостью сохранять нравственные идеалы в условиях духовного и социального кризиса.

Возможность свободно говорить о социальных и нравственных проблемах общества привела к раскрытию новых сюжетных линий, центральной из которых стала проблема взаимоотношений человека с обществом нового времени. Эта тема тесно связана с поиском и обретением смысла жизни, проблемой самосознания и самоопределения личности, а также самореализацией [Закиржанов, 2022: 121]. Авторы стремились осмыслить социальные и моральные аспекты, раскрыть мироощущение человека в условиях посттоталитарной действительности. Одни романтизировали своих героев, другие углублялись в раскрытие их израненных душ. В драматических произведениях этого периода стала доминировать темная сторона бытия, выявлялись пороки общества, деформирующие человеческое сознание и представления о нравственных ценностях, что постепенно вело к забвению национальных традиций [Миннуллина, 2019: 40]. Такие произведения акцентировали внимание на трагедии личности, затерянной в современном мире. В своем обзоре драматургии этого периода А. Ахмадуллин обозначает «мотив бессилия» как проявление душевной неполноценности, которая проникла в жизнь людей в

результате общественных изменений и отражающие глубинные личные и общественные кризисы [Әхмәдуллин, 2004: 88].

В период, когда в обществе менялись ценностные ориентиры и люди искали нравственного совершенствования и познания истины, в литературе стали преобладать образы слабых, порочных и неуверенных в себе героев. Одним из значимых направлений этого периода является интерес к изображению личности, находящейся в критическом состоянии. Если в эпоху соцреализма герои боролись за идеалы и погибали, то современная литература концентрируется на внутреннем трагизме. Героями часто становятся униженные и подавленные персонажи, неспособные к внешним волевым действиям. На фоне этой тенденции возникла потребность в создании персонажа, который мог бы служить ориентиром в условиях моральной неопределенности. Ф. Ганиева, говоря об эстетическом идеале, отмечает, что татарская литература, имеющая многовековую историю, всегда была пронизана оптимизмом. По мнению ученой, даже при резких изменениях в общественных отношениях человеческие идеалы, связанные с нравственностью, не были утрачены [Ганиева, 2001: 83]. Данная потребность находит отражение в трагедии А. Гилязова «Три аршина земли».

Драматург создает новый тип героя для татарской литературы – сильного, но одинокого, чьи поступки разрушают все вокруг, включая его собственную жизнь. Мирвали характеризуют три ключевых качества: неспособность подчиняться, непреклонность в достижении цели и категорическое отрицание компромиссов. Его путь – это вызов условиям и законам, диктуемым обществом. С одной стороны, он становится жертвой существующей системы, с другой – сам несет ответственность за свои решения, которые ставят его перед сложным моральным выбором. В период коллективизации Мирвали проявляет себя как образцовый хозяин и крепкий крестьянин, не желающий расставаться с имуществом, нажитым честным трудом. Отказавшись вступить в колхоз, он сжигает свое хозяйство и вместе с женой покидает родную землю. Этот отчаянный поступок не только

подчеркивает его непримиримость, но и приводит к трагедии: он становится причиной несчастья своей жены Шамсегаян, подвергнув ее суровым испытаниям, прежде всего, тоске по родному краю.

Демифологизируя советскую систему и ее идеологи. Аяз Гилязов показывает, как сброс идеологических оков и обретения свободы, открывает пространство для поиска новых смыслов. Судьба Шамсегаян и Мирвали историческое свидетельство эпохи коллективизации, а также универсальный символ борьбы человека за свободу. Это переосмысление прошлого, дополненное которое философским взглядом на личную ответственность и трагедию человека, закладывает основу для постмодернистского подхода в татарской литературе, которое способно сочетать критику прежних стереотипов с поиском средств нравственного очищения.

Туфан Миннуллин в своем творчестве также исследует судьбу татарского народа, отраженного в отдельных людях. Образы, созданные Т. Миннуллиным, тесно связаны с судьбой татарского народа. Такие герои, как Гарифулла «Нигез ташлары» («Камни фундамента», 1968), Марван «Ирегетләр» («Мужчины», 1971), Сибгат «Ат карагы» («Конокрад», 1972), Ильгиз «Үзебез сайлаган язмыш» («Судьбы, избранные нами», 1973), Мадина «Ай булмаса, йолдыз бар» («Нет луны, так светят звезды», 1977), Альмандар («Әлдәрмештән Әлмәндәр» («Старик из деревни Альдермеш», 1976), Саттар «Монда тудык, монда үстек» («Здесь родились, здесь возмужали», 1982), Гульфина «Әниләр һәм бәбиләр» («Колыбельная», 1983), воплощают различные аспекты сопротивления обезличиванию, поисков смысла жизни и сохранения этнической самобытности. Их поступки, мировоззрение и стремления формируют альтернативную систему ценностей, противостоящую навязанному советскому идеалу [Закиржанов, 2022: 204].

В частности, в пьесе «Конокрад» Туфан Миннуллин исследует судьбу человека, оказавшегося в конфликте не только с властью, но и с самой системой в эпоху общественных изменений. Во время гражданской войны

главный герой пьесы Сибгат отказывается вставать на сторону как белых, так и красных, считая, что каждая из сторон несет разрушения и хаос. Его личная трагедия заключается в неспособности адаптироваться к стремительно меняющемуся миру и неприятия его. Герой отказывается жить там, где рушатся традиционные устои, а прежний жизненный уклад оказывается невостребованным. Реальный мир так же не принимает героя, так как он для него чужой, лишний.

Внутренняя борьба Сибгата и его стремление к свободе оказывается иллюзорной: он пытается сохранить свою внутреннюю и внешнюю независимость, избежать вовлечение в идеологическую борьбу, но в результате оказывается в одиночестве, не принадлежащем ни к одной из сторон. Через этот образ бунтаря-Сибгата Туфан Миннуллина поднимает вечную проблему места личности в переломные моменты истории, когда отказ от выбора стороны приводит к ужасающим последствиям. Сеттинг гражданской войны и Октябрьской революции приобретает особое значение и символизирует столкновение человека с тотальными изменениями, ставящими под вопрос саму возможность сохранения личной свободы. Пьеса «Конокрад» становится не только исторической драмой, но и философским размышлением о природе свободы, судьбе человеку в эпоху перемен и невозможности остаться в стороне от глобальных потрясений.

В своих пьесах Туфан Миннуллин не только разрушает миф о советском человеке, но предлагает новый тип героя: личность, которая осознает свою национальную идентичность, стремиться к свободе и духовному и нравственному очищению. Его драматургия становится способом переосмысления прошлого, восстановления исторической справедливости и поиска новых путей развития национального самосознания.

Одним из ключевых мотивов становится также модификация бинарной оппозиции «свой – чужой» в контексте «поиски врага». В советской идеологии существовала необходимость постоянного обнаружения

врагов – внешних или внутренних. Т. Миннуллин показывает, как эта практика разъединяла общество, разрушала человеческие отношения и порождала атмосферу страха и подозрительности. Его пьесы раскрывают механизм манипуляции массовым сознанием через поиск виноватых и оправдание репрессивных мер.

Ярким примером такого разрушительного влияния становится пьеса «Родословная», в которой Туфан Миннуллин показывает судьбу татарского сословия мурз, объявленного враждебным советской власти. Политика репрессий привела к разрыву родственных связей, ассимиляции и утрате культурной идентичности. Разрушение сословия мурз как национальной элиты стало не просто трагедией отдельных семей, но и всего народа, оставшегося без своей интеллектуальной и духовной опоры.

Судьбы героев отражают разные пути, по которым пошли потомки мурз: от полного отказа от национальных корней до попыток их восстановления. Владимир Васильевич стыдится своего происхождения, Салима, пережившая репрессии, сохраняет боль и обиду, а Саят пытается восстановить связь поколений, понимая, что без знания своих предков невозможно сохранить национальное самосознание. Акцент на стремлении сохранить связь поколений становится символом возвращения к истокам и помогает осознать значение исторической правды. В то же время Т. Миннуллин заостряет внимание на том, что последствия уничтожения национальной элиты ощущается даже через много лет, а преодоление этой пропасти возможно только через осмысления и восстановление исторической памяти

Репрессии в отношении духовенства становятся одним из триггеров и движущей силой для главного антагониста в пьесе «Мулла». Вернувшись в родную деревню, Валиахмет начинает спаивать односельчан и глумиться над ними, таким образом, герой мстит за несправедливо сосланного деда, который в советское время служил муллой. Герой пьесы рассуждает: «Законы природы неизменны: за осенью неизбежно следует зима. Я не видел,

чтобы животное превратилось в человека. Но ни раз наблюдал, как человек обращается в животное» [Мицнуллин, 2021: 284]. В этих словах главного антагониста пьесы раскрывается его мотивация, этими словами он выражает глубокое разочарование человеческой природы и природы власти, которое способно уничтожить в человеке человеческое начало. Этим рассуждением героя, автор демифологизирует власть и показывает, что несправедливость, направленная на человека, может привести к его нравственному падению. Человек, который сталкивается с несправедливыми решениями, ожесточается, становится циничным и теряет веру в людей, становясь частью системы насилия.

Демократические преобразования конца XX века открыли возможность для объективного переосмысления, как прошлого, так и современности, а также дали шанс взглянуть на перспективы будущего государства. А. Ибрагимов отмечает, что в конце 1980-х – начале 1990-х годов многие политики с позитивным настроем искренне верили: достаточно разрушить тоталитарный режим, и на его месте немедленно возникнет демократическое правовое государство с рыночной экономикой. Однако, как подчеркивает ученый, трудности и неудачи реформ, сопровождавшиеся разрушением устоявшейся государственной системы и утратой гарантий минимального социального благополучия, породили у народа глубокое разочарование и негативную психологическую реакцию [Ибрагимов, 2001: 3-4]. Этот процесс обнажил сложность перехода от авторитарной модели управления к демократическим стандартам, а также показал, насколько непростым может быть восстановление общественного доверия и стабильности. В конце XX века изменения в системе духовных ценностей породили у значительной части общества утрату веры в будущее, ощущение внутреннего разочарования и отчуждения от социальной реальности. Это состояние стало почвой для распространения экзистенциальных кризисов, размышлений о бессмысленности жизни и усиления в литературе мотивов боли, внутреннего раздора и субъективизма [Закиржанов, 2019: 62]. В

драматургии этого периода заметно возрастает интерес к исследованию абсолютизации человеческой свободы и ее последствий, что ярко проявляется в изображении героев, стоящих перед неразрешимыми вопросами личного и общественного бытия. Такие персонажи часто предстают запутавшимися в собственных сомнениях, теряющими способность ориентироваться в социально-национальных реалиях и находить смысл существования.

Стоит отметить, что для творчества Туфана Миннуллина тема демифологизации советского прошлого и поиска нравственного очищения приобретает особую актуальность на рубеже веков. Под влиянием перемен 1980-х годов он не только задумывается о духовном кризисе народа, но и выступает активным участником процесса переосмысления идеалов и ценностей. Т. Миннуллин с особой критикой изображает советскую систему, раскрывая ее недостатки, и в то же время приветствует перемены, поддерживая процесс возрождения национальной идентичности, укрепления традиций и достижения свободы. Его творчество отражает стремление к демократическому развитию и нравственному очищению, что делает его произведения значимыми для переходного периода и актуальными для новой эпохи [Закиржанов, 2019: 60].

Одной из пьес, в которой раскрываются данные мотивы является «Наваждение», в которой автор затрагивает вопросы кризиса духовных ценностей, утраты связей между поколениями и поиск выхода из морального тупика, а также представляет собой глубокий анализ духовно-нравственного кризиса, охватившего постсоветское общество. Автор создает яркую картину разрушения традиционных ценностей, разоблачая мифы советского прошлого и предлагая пути нравственного очищения через обращение к религии, философии и национальной культуре. В центре пьесы – история молодой девушки Гузель, которая, находясь в состоянии внутреннего конфликта, обвиняет своих родителей в том, что они привели ее в этот мир, полный несправедливости и безнравственности.

Пьеса начинается с монолога старухи, которая блуждает по улицам огромного города. Этот монолог добавляет особый символизм пьесе. Данный эпизод Туфана Миннуллина является ключом к пониманию глубоких социальных и культурных изменений, которые охватили народ в эпоху перемен. Главные и звучащие рефреном вопросы героини: «Куда я иду?.. Почему люди так спешат? Куда бегут?» [Мицнуллин, 2002: 248] отражают состояние дезориентации, характерное для общества, пережившего слом традиционных устоев. Образ потерявшейся в городе старухи – собирательный, он символизирует народ, утрату прошлого и неспособность понять, куда двигаться дальше. В этом ракурсе особенно значимыми становятся слова Старухи: «Они не видят друг друга. Меня тоже не видят... Или я уже чужая?» [Мицнуллин, 2002: 248]. Это чувство отчуждения – метафора разрыва между поколениями, когда люди нового времени заняты своими проблемами, бегают по делам, забывая о старших, об общечеловеческих ценностях и даже о простом уважении друг к другу.

Сентенции Старухи о забвении: «Не забыли ли они свой путь домой?» (...) Отправляясь в путь, важно понимать, куда идешь» [Мицнуллин, 2002: 248-249] – не просто об одиночестве героини, а о забытых народом корнях, утраченных ценностях и традициях. В советский период был сотворен миф об иллюзорном светлом будущем, но, как показывается в пьесе, ценой разрыва с духовной и культурной основой народа. Монолог Старухи усиливает ощущение безысходности, так как она осознает, что прошлое уже не вернуть, но при этом остается носительницей мудрости, способной указать на ошибки и помочь найти путь. Тем не менее Старуха воспринимается как чужая, в глазах героев она умалишенная, поэтому ее никто не слушает. Так отображается общее состояние общества, игнорируется исторический опыт народа и мудрость поколений.

Сентенция Старухи выполняет важную функцию: вводит читателя в атмосферу отчаяния и хаоса, задает философский тон произведению. Ее размышления позволяют раскрыть более глубокие смыслы, выходящие за

рамки личной истории героев. Ее слова в конце пьесы: «Нужно возвращаться домой. Нужно вернуться до того, как забуду куда возвращаться. Господи, укажи заблудшим верный путь» [Миңнуллин, 2002: 288] становятся своеобразным завещанием. Это обращение ко всему обществу. Народ, сбитый с толку политическими и общественными изменениями, должен найти новые ориентиры, осознать свои ошибки и восстановить духовные и моральные каноны своего этнического бытия.

Главной героине пьесы Гузель 25 лет, она юрист, но, несмотря на наличие востребованного высшего образования, не находит себе места в жизни. Она подает в суд на своих родителей, обвиняя их в том, что те родили ее в стране, где отсутствует порядок и перспективы. Это шокирующее обвинение раскрывает глубинный конфликт между поколениями, воспитанными на различных ценностях. Родители Гузель прожили жизнь в условиях советской идеологии, где ценились коллективизм и самоотверженность, и продолжают верить в необходимость моральной ответственности. Гузель, которая выросла и сформировалась как личность в период нестабильности и трансформации парадигм, воспринимает идеалы своих родителей как нечто архаичное и неактуальное. Абсурдная завязка сюжета, при тщательном рассмотрении становится отражением глубоких социальных процессов, заложенных еще в советский период: духовная деградация общества, разрушение моральных основ. За поступком героини стоит глубокая личная драма, драма молодого поколения, которая потеряла свои ориентиры и не знает куда идти. Центральное место в пьесе занимает философия боли, через которую Т. Миннуллин раскрывает нравственный упадок общества. Гузель находится в состоянии внутреннего конфликта вызванного несоответствия воспитания и жесткими реалиями мира. Ее заявление, что рождения ребенка в таком мире – это преступление, говорит о том, что она утратила веру в добро и справедливость [Ханзафаров, 2022: 105].

В диалогах и монологах часто звучит критика системы, построенной на двойных стандартах. Советский миф о благополучной жизни для всех разбивается о жизненные реалии: маленькая квартира, мизерная зарработки, отсутствие комфортных условий жизни. «Нет горячей воды. И даже холодной нет. Это все продолжение построенного вами коммунизма» – говорит в сердцах Гузель [Миңнуллин, 2002: 254]. Эти слова символизируют о разрушении иллюзии о «светлом будущем». Туфан Миннуллин показывает несостоятельность советских идеалов.

Образ бабушки Муслимы занимает особое место в пьесе. Она становится нравственным ориентиром для Гузель. Монологи бабушки, напоминающие поток сознания, выражают глубинные переживания человека. Она говорит о том, что отступление от традиционных норм и ценностей приводит к разрушению личности, семьи и общества [Закиржанов, 2022: 167]. Она убеждена, что спасение возможно лишь через возвращение к вере и осмыслению философских вопросов, таких как смысл жизни и человеческое существование. Через образ бабушки Муслимы, которая поет колыбельные и говорит о значении родного языка и веры, Т. Миннуллин предлагает путь к духовному очищению через возвращение к своим корням, традициям и национальной идентичности. «Ну и что, что она отучилась в университете? Если там не учат быть человеком? Она не виновата в том, что родилась в стране, отказавшейся от родного языка и религии!» [Миңнуллин, 2002: 277] – в сердцах говорит бабушка Муслима. Эти слова подчеркивают, что без духовной опоры образование, как и любые другие достижения, теряют свой истинный смысл, а забвение языка и религии грозит уничтожением национальной идентичности и внутреннего мира человека.

Еще одной важной метафорой становится образ галош, по поводу которых рассуждает Старуха. «Поменяли мои галоши. Мои галоши были с красными подкладками, а эти черные. Мои ноги привыкли к красным, а эти черные, их мои ноги не принимают. Поэтому и не идут. Пусть лежат. Чужие галоши не носят. Все чужое. И люди чужие, и галоши чужие, вот ноги и не

ходят» – сетует бабушка [Мицнуллин, 2002: 280]. В произведении красный цвет символизирует жизнь в эпоху советской власти, тогда как черный ассоциируется у героини с современной действительностью, где преобладают равнодушие, безразличие, алчность и зло [Миннуллина, 2019: 125]. Также их можно рассмотреть в двух аспектах: одна – «оценка политической действительности в стране», другая – «оценка трагедии татарского народа, навязанной чужими традициями» [Заһидуллина, Йосыпова, 2011: 108]. Галоши с красной и черной подкладкой символизируют перемены, происходящие в стране. Привязанность бабушки к галошам с красной подкладкой отражает ее жизнь в социалистическом обществе, который ассоциируется с красным цветом.

Образ Гузель иллюстрирует сложный путь духовной деградации. Она испытывает ненависть к окружающему миру, неприязнь к родителям и государству, непринятие себя. Все это приводит ее к отчуждению и одиночеству. Однако в критической ситуации, когда родители девушки попадают в аварию, она осознает свое заблуждение и обращается к бабушке и Богу: «Прости меня... Бабушка, прочти какую-нибудь молитву» [Мицнуллин, 2002: 288]. Это на первый взгляд незамысловатая просьба символизирует ее первый шаг к нравственному очищению и поиска смысла жизни. В конце концов, Гузель понимает, что для душевного спокойствия многого не нужно: взаимопонимание, взаимопомощь, понимание в семье и обществе и чистая вера.

Пьеса призывает задуматься о смысле жизни, о необходимости сохранения духовных ценностей и возвращения к человеческой сущности. Туфан Миннуллин, мастерски переплетая личное и общественное, создает произведение, которое остается актуальным и сегодня.

Интересной в контексте рассматриваемой в данном параграфе темы является пьеса «Свояк не богатство, коза не родня» Туфана Миннуллина. Эта сатирическая комедия, написанная в период кардинальных социальных перемен, не только отражает актуальные проблемы того времени, но и

становится инструментом художественного анализа сложной и противоречивой эпохи.

Т. Миннуллин в данной пьесе использует жанр сатирической комедии, чтобы разоблачить мифологизированный образ советского прошлого. Он показывает, как бюрократическая система, формально изменившаяся под влиянием перестройки, на самом деле сохранила свои пороки: равнодушие к нуждам народа, жажду власти и показное внимание к «народным интересам». «Единственным занятием представителей микромира пьесы является борьба за власть в целях наживы и дальнейшего продвижения по служебной лестнице, при этом они спекулируют на проблемах народа», – пишет А. Саттарова [Саттарова, 2003: 43]. Автор критикует продолжение бюрократических проявлений советской эпохи, когда в системе управления преобладал обман, пускание пыли в глаза, засорение головы ненужными вопросами [Закиржанов, 2019: 62]. Через гротескные сцены и гиперболизированные образы чиновников драматург демонстрирует устойчивость старых моделей управления и их неспособность адаптироваться к новым вызовам. Изображая абсурдные явления реальной жизни, драматург поднимает актуальные социальные, культурные и национальные проблемы, вынося их на суд общественности [Закиржанов, 2022: 141].

Интересен состав героев пьесы, где одного из главных героев, Мумиева Мандаса Мумиевича, автор называет просто словом «сам» [Мицнуллин, 2002: 136]. Также примечательно, что у мелкого начальника с неясными полномочиями в аппарате находится четыре заместителя. Примечателен и спор, поднятый на заседании, на котором с докладом выступал Мумиев Мандас Мумиевич. Вместо решения насущных вопросов начинается обсуждение того, правильно ли употребляется пословица, которая правильно должна звучать как: «Кәжә мал түгел, бажа туган түгел» (с тат. «Коза не богатство, свояк не родня»), но неправильно была употреблена героем, сделан постмодернистская сатирическая параболла в

форме «Свояк не богатство, коза не родня». Данный эпизод приводит к политическим баталиям, отвлекающим бюрократов от решения насущных проблем. Вместо поиска решений они сосредотачиваются на правильности своего мнения, используя любые средства для подтверждения собственного превосходства. Даже приглашают члена Союза писателей, чтобы тот придумал и оправдал абсурдно использованный вариант пословицы. «Если нет такой пословицы, так придумай. Ты же человек, воспитанный нашим обществом, знаешь, если нужно, значит нужно» [Миңнуллин, 2002: 157] – убеждает писателя сфальсифицировать историю заместитель Мумиева. Такие эпизоды подчеркивают абсурдность происходящего, становясь выразительным средством неприятия и насмешки над хаотичным и иррациональным устройством мира. Примером этого служат диаметрально противоположные «научные» трактаты членов Союза писателей Турхана и Бурхана, посвященные детальному разбору происхождения одной татарской пословицы.

Драматург мастерски высмеивает бессмысленные и бесполезные занятия чиновников, раскрывая их неспособность сосредоточиться на реальных проблемах и их склонность к пустословию и показной активности. Пословица в свою очередь служит инструментом для обнажения не только морального упадка и ограниченности персонажей, но и их явной профессиональной несостоятельности [Саттарова, 2003: 43]. Она подчеркивает глубокий разрыв между личными качествами героев и ответственностью, возложенной на них их должностями, обнажая абсурдность и несправедливость сложившейся системы. Пьеса призвана реализовать демифологизацию чиновничьего и бюрократического аппарата, сложившегося в советский период.

Т. Миннуллин искусно использует художественную условность, намеренно искажая исторические факты, при оправдании ошибочной пословицы, чтобы не только высмеять уродливые черты реальности, но и глубже исследовать острые социальные проблемы. Темы безнравственности,

духовной пустоты, злоупотребления властью, безнаказанности, а также отсутствия национального самоуважения и гордости становятся центральными в его произведении. А персонажи, такие как Турхан и Бурхан, воплощают собой беспринципность и приспособленчество, беззастенчиво меняя свое поведение в зависимости от внешних обстоятельств.

Драматург создает галерею образов чиновников-бюрократов, чьи амбиции сосредоточены исключительно на борьбе за власть. Персонажи вроде Буриева и Сарбаева демонстрируют вопиющую несостоятельность, профессиональную некомпетентность и отсутствие моральных ориентиров. Через сатиру и смех автор разоблачает их ничтожество, тем самым разрушая их мнимое величие. Смех в данном контексте становится мощным инструментом художественного осуждения и служит своему высшему назначению – разоблачению и нравственному очищению.

Герои пьесы, спорящие о пословице, вечно совещающиеся и занимающиеся непонятно чем, предстают перед читателями как люди, которые не только утратили связь с реальными проблемами народа, но и используют интеллектуальную деятельность лишь для самоутверждения.

Несмотря на то, что перестройка привнесла свободу слова, демократию и обновление, она не смогла справиться с укоренившейся бюрократией. В то время, когда герои пьесы заняты борьбой за власть и личное обогащение, а их действия пропитаны равнодушием, страдают простые люди. Ярким примером чего становится история 90-летней Гизельбанат, чьи жизненные и бытовые проблемы остаются нерешенными в условиях бесконечных собраний и совещаний. Равнодушие власть имущих к потребностям и нуждам простого народа демонстрирует разрыв между обещаниями новой эпохи и реальной жизнью. Эти сцены служат яркими символами разрыва между народом и властью, показывая, как миф о «заботе государства о человек» и «светлом будущем» оборачивается трагическим разочарованием.

Туфан Миннуллин обращает внимание на необходимость возрождения истинных ценностей, искаженных в советское время, тем самым автор пытается найти пути нравственного очищения. Использует гротески и гиперболу драматург обличает пороки общества, а также подталкивает к осознанию своей ответственностью над будущим.

Сатирическая комедия «Свояк не богатство, коза не родня» становится манифестом противостояния ложным мифам, а также стремления к духовной свободе. Путем демифологизации советского прошлого Туфан Миннуллин призывает к переосмыслению и очищению, необходимому для формирования нового общества, которое основано на идеалах справедливости, честности и уважения к народным традициям.

Демифологизируя советское прошлое и находясь в поиске путей нравственного очищения татарская драматургия обращается к приемам абсурда, гротеска и художественной условности. Использование этих приемов стали средствами, позволяющими обличить злоупотребление, бездуховность, утрату национальной гордости и человеческого достоинства. Через них осмысляется боль исторических трансформаций и создается яркая картина современного общества с его сложными культурными, социальными и национальными проблемами. Через художественное отражение конфликтов эпохи, драматургия выполняет важную миссию: помогает обществу осознать необходимость нравственного очищения. Это открывает новые горизонты для духовного и культурного возрождения, переводя национальную литературу на качественный новый этап развития.

Процесс демифологизации советского прошлого в контексте раскрытия национального образа мира позволяет выявить глубокую взаимосвязь между общественными, политическими и духовно-философскими проблемами. Разрушение советских мифов сопровождается переоценкой идеалов и поиском новых столпов для становления национального самосознания, тем самым обуславливая необходимость нравственного очищения как ключевого аспекта культурного и духовного возрождения

## **2.2. Религиозно-нравственный дискурс как средство сохранения культурно-исторической информации**

Религиозно-нравственный дискурс является важной составляющей формирования национальной идентичности многих народов. Религиозное мировоззрение татарского народа сформировалось под мощным влиянием восточной культуры, особенно арабо-персидской традиции, которая стала проводником мусульманского миропонимания. Ислам сыграл ключевую роль в становлении системы ценностей и взглядов татар. Однако в ней сохраняются и отголоски «тэнгрианства» – древнетюркской веры, которой придерживались предки современных татар до принятия ислама. Эти следы заметны в духовном наследии татарского народа и нашли отражение в многочисленных материалах, которые в той или иной степени исследованы историками, археологами, этнографами, фольклористами и литературоведами [Мирхаев, Гумеров, 2016: 40]. Принятие ислама привело к трансформации традиционного мировоззрения, существенно повлияв на мифологическую традицию и ее содержательные компоненты. Распространение исламских догматов способствовало адаптации и переосмыслению ряда мифологических сюжетов, включая изменение их мотивационной основы. Согласно исламскому учению, происхождение Земли, а также всех ее сущностей – живых и неживых – детерминировано божественной волей Аллаха, что принципиально изменило восприятие космогонических и онтологических представлений в татарском мировоззрении, сформировав национальный образ мира в представлении народа.

Эти влияния глубоко проникали практически во все области жизни: быт, этика, обычаи и, конечно, литература. Принятие ислама нашими предками во многом определил духовные ценности и идеалы народа, сформировав в том числе каноны татарской литературы [Загидуллина, 2022: 166]. Учитывая, что литература является отражением духовных запросов и

отображением образа жизни, национальных черт, насущных желаний и стремлений, то и писатели стали отображать жизнь человека исходя из канонов ислама, опираясь на общие философские и эстетические принципы [Миннегулов, 2017: 127]. Одно из важных направлений исследований в татарской драматургии связано с интеграцией определенных религиозных и философских концепций в произведения с целью воссоздания целостного представления о национальной жизни татар. Авторы в своих произведениях стремятся использовать сложные темы, в том числе религиозной экзистенции, для отображения и в частичной мере формирования татарского образа жизни и национального характера.

Произведения дореволюционной татарской классической литературы насыщены религиозно-философской тематикой, затрагивающей вопросы морали, этики и предназначения человека. Исламские идеалы справедливости, милосердия и поисков духовного совершенства нашли свое выражение в произведениях многих татарских писателей и поэтов. Таким образом, ислам стал не только духовным ориентиром, но и эстетическим фундаментом, на котором строилась татарская культура, определяя идейно-эстетическое содержание произведений [Закирзянов, 2019: 81].

В начале XX века татарская литература демонстрировала уникальное переплетение религиозных мотивов и национального самосознания, которое играло ключевую роль в формировании национальной идентичности татарского народа. Через исламские ценности литература передавала основы национальной идентичности, объединяя этнические и духовные аспекты в единый образ мира. Религия в этом контексте выступала не только как часть культуры, но и как инструмент, закрепляющий национальные традиции. Как отмечает Д.М. Хайруллина, «в основе взглядов Г. Исхаки лежат этнические и религиозные ценности, которые должны были послужить делу возрождения народа, ее устремленности к интеграции с русской культурой, сохраняя при этом этническую и религиозную самобытность» [Хайруллина, 2005: 5]. Это подчеркивает тезис о том, что религия и религиозные воззрения являются

одним из столпов национального самосознания, на котором строится представление о прошлом, настоящем и будущем народа.

Литература того времени, опираясь на исламскую традицию, выполняла задачу передачи нравственных ориентиров, опыта прошлого, а также укрепления чувства общности. Через художественные образы, символы писатели подчеркивали ценности, которые характеризовали татарский народ, а религия в свою очередь являлась неотъемлемой частью культурного кода, сплачивая народ вокруг себя и способствуя единству народа, его духовной стойкости. Посредством религиозных мотивов происходило закрепление и передача национального самосознания, что формировало национальный образ мира, который связывает поколения общими ценностями.

Однако в советский период, когда идеология социалистического реализма доминировала в искусстве и литературе, религиозная тематика была намеренно вытеснена из общественного сознания. Религия воспринималась как пережиток прошлого, противоречащий атеистическим принципам новой эпохи [Кильдяшова, Паршева, Сибирцева, 2021: 180]. Писатели, стремясь соответствовать требованиям времени, были вынуждены отказываться от религиозных мотивов в своих произведениях, сосредотачиваясь на отображении классовой борьбы, социалистического строительства и «светлого будущего». Это привело к временному разрыву литературных традиций, уходящих корнями в богатую исламскую культуру татарского народа. Под влиянием доминирующей идеологии атеизма религиозный дискурс в советском государстве претерпел значительные изменения. Татарская литература, в том числе драматургия, оказалась в центре этого процесса, отражая социальные и культурные изменения, вызванные переходом к новой системе ценностей. Как видно из исследования Н.Г. Ханзафарова, в пьесах первого десятилетия советской эпохи в татарской литературе часто использовалась ирония и пародия для деконструкции религиозных и традиционных устоев, которые

воспринимались как препятствие для построения нового социалистического общества [Ханзафаров, 2022: 235].

Произведения того времени, такие как «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце», 1923), «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль», 1926) К. Тинчурина, «Фәтхулла хәзрәт» («Фатхулла хезрет», 1922) Ф. Амирхана, «Ғижрәт» («Переселение», 1923) Н. Исанбета, «Печән базары» («Сенной базар», 1925), «Ғабдрахман мулла» (1926) К. Амири, «Кыямәт» («Светопреставление», 1930) Г. Камала высмеивались устаревшие религиозные устои. Лейтмотивом в них становилось утверждение нового мировоззрения, противопоставлявшего прогресс и рациональность религиозному фанатизму. Это соответствовало государственной политике, направленной на искоренение религии из общественной жизни и замену ее коммунистическими идеалами.

Критика в адрес отдельных религиозных деятелей и высмеивание священнослужителей в мечетях и в медресе предпринимались и до установления советской власти, а в советские годы диктовалась коммунистической идеологией. В начале XX века было принято изображать их как отрицательных героев, которые преследуют свои личные интересы, что бросало тень и на религию в целом. Например, образы таких религиозных деятелей (имамов, хазратов) созданы в пьесах «Тайны нашего города» («Безнең шәһәрнең серләре», 1911) Г. Камала, «Проблема с помадой» («Помада мәсьәләсе», 1908) И. Богданова, «Хаджи эфенди женится» («Хажиде эфенде өйләнә», 1915) Ш. Камала. Критика в этих пьесах направлена на устаревшие («кадими») религиозные догмы, а не на мусульманскую философию в целом, и на ее основные концепты.

Так, например, в пьесе «Казанское полотенце» К. Тинчурина мулла изображается в отрицательном свете и критикуется за неприличное, предосудительное поведение. Создание такого собирательного образа священнослужителей было продиктовано политикой секуляризации общества, которая требовала борьбу с религиозными ценностями в тот

период. В СССР с его коммунистической идеологией доминировал атеистический дискурс. До начала Великой отечественной войны любые религии были запрещены и преследовались, подрастающее поколение воспитывалось в духе атеизма и материализма. Мечети и храмы были разрушены или превращены в склады, священнослужители, многие из которых были наиболее образованными представителями татарского народа, были репрессированы. Однако необходимы были люди, которые могли провожать в последний путь, исполнить несложные процедуры религиозного характера. Такую функцию брали на себя неофициальные муллы, которые слабо разбирались в мусульманских канонах.

В другой пьесе К. Тинчурина «Голубая шаль» образ татарского священнослужителя, ишана, который имеет своих мюридов (последователей), изображается в абсурдных ситуациях, и драматург описывает его как недалекого, невежественного, фанатичного, преследующего лишь личные интересы и низменные страсти человека. Например, в эпизоде, когда Ишан объявляет «шайтаном» (чертом) единственного теленка бедной старухи, он уверен в необходимости подношения в жертву этого теленка, чтобы попасть в рай. Для создания таких образов, как ишан, его многочисленных жен, конокрада Миннегали и деревенских жителей, угодничающих перед сильными и богатыми ради своих корыстных целей и выгоды, автор обращается к сатирическим гиперболам [Ахмадуллин, 1993: 214].

Такая резкая критика и высмеивание религиозных и этнических ценностей вызывали неоднозначную реакцию, поскольку эти пьесы пользовались популярностью благодаря яркому синтезу фольклорных и литературных традиций, а также динамичному сюжету и музыкальному сопровождению. В то же время принижение духовных основ народа дали свои результаты и начали вызывать у определенной части аудитории отрицание религиозных канонов, концепций религиозной философии и

чувство отторжения от этнических ценностей, в основе которых лежали эти концепции.

Таким образом, религиозный дискурс был вытеснен на периферию культурной жизни, но полностью не исчез. Религиозно-духовные ценности и обряды продолжали существовать в фольклоре, в быту, а также и в литературе, но уже в завуалированной форме. В связи с этим татарские драматурги со временем отказались от столь радикальных выступлений в адрес религии с ее служителями и концепциями [Шарипова, 2022: 78]. Все это является отражением сложного процесса адаптации татарского народа к новой социалистической реальности, где религия воспринималась не как духовная опора, а как препятствие на пути к формированию нового типа общества.

С изменением социально-политической формации в 1990-е годы и с ослаблением коммунистической идеологии, отношение к роли религии в истории народа и личности, к священнослужителям стали меняться в положительную сторону. Пересройка позволила религии стать полноценным институтом общества, что стало важным этапом в развитии татарской культуры и литературы. К. Султанов отмечает, что в условиях мировоззренческого вакуума, возникшего после краха воинствующего атеизма, обострилась духовная тревога и усилился поиск устойчивых ценностных ориентиров. Он подчеркивает, что религия является важной формой сознания и культурно-исторического творчества [Султанов, 2001: 73].

Возвращение к духовным истокам открыло новые горизонты для авторов, вдохновлявшихся наследием своих предков. Литературные традиции, которые были характерны для начала XX века, вновь стали актуальны, тем самым усилился интерес к вопросам религиозной морали, духовных поисков и осмысления исламских принципов в контексте современности. Религиозные убеждения потребовали изменений в воспитании, системе образования, литературе и искусстве.

Таким образом, религиозно-нравственный дискурс становится важным инструментом для укрепления национальной идентичности народа. Осмысление его роли и потенциала открывает перед современным обществом новые возможности для культурного и духовного возрождения, способствуя сохранению исторической памяти и культурного наследия, и помогает выстроить мосты между прошлым, настоящим и будущим, объединяя поколения на основе общих ценностей и идеалов.

Мусульманская философия становится для татарского народа связующим звеном между духовностью, народными традициями и нравственными законами, а также служит опорой для восстановления общечеловеческих ценностей и единства народа. Массовое проникновение религиозных мотивов в литературу стало одним из показателей «новой драмы» и ее развития. Как отмечает Ф. Хасанова: «Религиозные мотивы в современной литературе – специфическое явление, отсутствовавшее в литературе эпохи социалистического реализма. На первый взгляд, это не новость. Возвращение религиозной тематики в литературу можно рассматривать как возвращение к основам» [Хасанова, 2009: 150].

В таких драматических произведениях как «Ильгизар Вера», «Любовница», «Наваждение», «Мулла» Т. Миннуллина, «Немая кукушка» З. Хакима, «Жимерелгән бэхет» («Разрушенное счастье», 2004) Р. Батуллы, «Глухой» Д. Салихова, «Цвет лука полевого» И. Зайниева, «Любовь бессмертная» Р. Зайдуллы и др. исследуются судьбы героев через призму мусульманского начала. Для реконструкции религиозно-нравственного дискурса драматурги ставят своих героев перед испытаниями, проверяя их на прочность в свете мусульманских концепций справедливости, милосердия и верности традициям.

Эти произведения могут быть разделены на две категории. В некоторых из них исламские религиозные ценности переплетаются с повседневными вопросами, и герои достигают своих целей благодаря вере в Творца-Аллаха, их твердой убежденности или они подтверждают, что

защищаемый ими образ жизни не имеет перспектив в будущем. В других пьесах представлены споры, связанные с религиозным образом жизни, с различными учениями, отстаиваемыми и защищаемыми исламом, которые в целом определяют основу произведения [Закиржанов, 2015: 251].

Возвращение религиозно-философской тематики в татарскую литературу стало не просто возвращением к утраченной традиции, но и новым этапом духовного осмысления, позволяющим создать произведения, отражающие ценности народа и предлагающие нравственные ориентиры для будущих поколений. В целях отражения всей полноты реальной действительности авторы обращаются к условным приемам, метафорическим явлениям, архетипам и т.д. Вопрос поиска современного героя и опорных ценностей вызывает особенно большие споры. В образах лирических героев отражаются философские взгляды драматургов: их отношение к изменениям и путям развития общества. «Наблюдается повышенный интерес к национальной тематике (истории, мифологии, религии), стремление авторов выявить константы национальной культуры, найти основы национальной идентичности. И в этом процессе татарская драма взяла на себя главенствующую роль, отличаясь среди других литературных родов активностью авангардных форм и новым взглядом на роль и функции художественной литературы» [Загидуллина, 2016: 11]. Эти проблемы получили широкое отражение в пьесах известного драматурга Т. Миннуллина, написанных в начале нового века и с успехом ставящихся на театральных сценах [Ахмадуллин, 2012: 442].

В таких пьесах Туфана Миннуллина, написанных в конце XX – начале XXI века, как «Вот так случилось», «Кульяулык» («Платочек»), «Дивана» («Одержимый», 2006), «Мулла», «Төш» («Сон», 2010), «Нэзер» («Обет», 2010) и др., сложные вопросы бытия и общий характер эпохи рассматриваются сквозь призму мусульманской философии, что отражает тенденции литературного развития. Эти произведения драматурга отличаются художественной новизной и смелостью авторских идей, которые

дают неожиданные разрешения и тем самым вовлекают читателя в диалог с автором [Закирзянов, 2022: 338].

Так, например, в драме «Мулла» поднимаются актуальные проблемы эпохи и в то же время внимание акцентируется на отсутствии их единого решения. В центре пьесы вымирающая татарская деревня, где процветает алкоголизм, бездуховность и разврат. Самат, предприниматель, родившийся в этой деревне, приглашает для служения в мечети, которую он построил сам для односельчан, молодого имама из Казани. С помощью наставлений молодого имам-хатыба (главы деревенского прихода) и его проповедей Самат надеется на то, что жители деревни, являющейся некогда колыбелью татарского народа, преодолеют этот сложный безнравственный период в истории и смогут восстановить чуть было не утраченный моральный облик.

Формулируя кратко, можно сказать, Т. Миннуллин создает необычный нравственно-психологический портрет современного религиозного деятеля путем включения в структуру художественного текста драмы константы религиозного дискурса. Через осознание ошибок юности Асфандияр приходит на путь истины и веры в Бога и раскрывается как довольно сильный и целеустремленный юноша. Будущее своего народа он видит в вере. Поэтому прилагает большие усилия в деле просвещения молодого поколения и обучения их нормам ислама и достигает своей цели.

Молодой священнослужитель Асфандияр создан Т. Миннуллиным в противовес старому религиозному служителю деревни; он начинает искать пути духовного возрождения и исправления жителей. В оппозиции ему раскрывается типаж старого муллы Саляхетдина, инертного, смирившегося с советскими реалиями и приметам сегодняшнего мира. Религия для него не образ жизни, а набор обрядов, имеющих прикладное, а не духовное значение. Тем не менее, для него не чужда некая искренность и богобоязненность. Он понимает свою роль религиозного служителя только для подготовки в последний путь (последнее омовение перед погребением, чтение нескольких молитв после захоронения) и особо не стремится изучать каноны ислама,

наоборот с настороженностью относится к полученному образованию в религиозных учебных заведениях, как в медресе. «Ты окончил медресе? Но сейчас все, кто учился в медресе – ваххабиты», – говорит Саляхетдин молодому имаму Асфандияру. [Миннуллин, 2010: 94]. В этой цитате Т. Миннуллин отражает заблуждения многих людей об исламе и о его основах, которые ошибочно считают, что ислам – это только террор, борьба с прогрессом, и не знают о том, что истинный ислам – это, прежде всего, философия жизни и бытия, где на первое место ставятся такие понятия, как справедливость, милосердие, честность, чистота мыслей и деяний.

В свете этого главный герой драмы Асфандияр представляется образом миссионера новой эпохи. По мнению М. Хабутдиновой, молодой мулла – сирота при живых родителях, выступает в качестве «героя нашего времени» [Хабутдинова, 2015: 99]. Он нагружает образ Асфандияра миссией «героя нового времени», который сформировался в социуме, в котором практически полностью изменилась система нравственных, моральных ценностей. По сюжету становится ясно, что Асфандияр в прошлом был в заключении, за преступления, совершенные в юности (здесь драматург отсылает читателей к казанским группировкам ОПГ). Однако с помощью старика, который стал его духовным наставником в лагере, прошел духовное очищение и пришел к Богу, вступил на путь религии и служения народу. Через образ Асфандияра Т. Миннуллин оставляет надежду на то, что несмотря на не совсем идеальное воспитание, каждый человек может стать нравственным. Здесь вспоминаются известное высказывание мусульманского мыслителя, поэта-суфия Дж.Руми: «Приходи, где бы ты ни был, кем бы ты ни был, приходи к Богу! Приходи!» [Дж.Руми], который тем самым подчеркивал, что никогда не поздно встать на путь Бога, что является способом очищения своей души от накопившихся грехов.

Противостояние социума со старыми атеистическими устоями и безнравственностью с помыслами и деяниями молодого священнослужителя Асфандияра усиливается через ситуацию, когда жители деревни крадут

молитвенный ковер из мечети, который был ее единственным украшением и местом поклонения Творцу. В пьесе Т. Миннулин использует символические образы для усиления религиозного дискурса, а именно включает символ коврика-намазлыка в другой символ – мечеть, который является Храмом божьим.

Образ ковра-намазлыка – символ ислама, где душа молящегося «стоит перед ее Творцом-Богом» в мольбе. Ковер-намазлык – место для поклонения (поклона – «саждэ» по-арабски), это место, где помыслы должны быть чистыми, где они очищаются с каждым поклоном перед Творцом. Кража ковра олицетворяет тот факт, что для людей, утративших честь, достоинство, нет ничего святого. Такие люди находятся в глубоком заблуждении. Здесь вспоминается знаменитая фраза философа Ф. Ницше: «Бог умер!». Это высказывание из его книги «веселая наука» как нельзя лучше характеризует жителей деревни, в сознании которых фигуру Бога-Творца на протяжении XX столетия заменили на ложные идеалы и что может твориться в мире без божеств и абсолютных истин, моральных ценностей. Советская идеология, которая утверждала, что люди не нуждаются больше в Боге как источнике морали, человеческих ценностей или законов вселенной, способствовала тому, что люди стали бездушными, бездуховными со всеми вытекающими отсюда последствиями. В противовес концепциям советской идеологии в пьесе Т. Миннулина художественно иллюстрируется, что моральные теории не могут существовать в нашей цивилизации без отсылки к Творцу и без религиозной поддержки.

Этот поступок жителей, на первый взгляд, символизирует поражение главного героя. После покушения на свою жизнь Асфандияр начинает сомневаться в своей миссии и в возможностях изменить нрав этих людей. Молодая жена уговаривает его уехать из этой богом проклятой деревни подальше, в Сургут. В эпизодах, где иллюстрируется, как Асфандияр не может найти подход к внутреннему миру старшего поколения деревни, Т. Миннулин второй раз использует прием оппозиции. В этот раз он

обращается к извечной проблеме «отцов и детей», где идет противостояние Асфандияра, представителя молодого поколения с желанием наполниться духовностью, и стариков деревни, которым чужда онтологическая философия бытия.

Именно Валиахмет, внук репрессированного муллы, который вернулся в деревню предков, чтобы мстить им за изгнание деда, начинает отговаривать Асфандияра оставаться верным своим идеалам и миссии служению во имя Творца. В начале пьесы для татарских читателей, которые носят мусульманские архетипы и концепции сотворения мира и жизни, образ Валиахмета, главного антагониста, который глумился над односельчанами и спаивал их, мог казаться олицетворением мифологического образа Иблиса (Сатаны). В авраамических религиях, в исламе в том числе, Иблис – падший ангел, который некогда был приближен к Аллаху, пребывал среди его ангелов. Когда Бог создал первого человека и приказал ангелам служить Адаму, из-за гордыни Иблис посчитал его недостойным этого, за что и был низвергнут с небес Творцом. С этого момента он стал врагом людей, сбивая верующих с верного пути [Ислам, 2005: 100].

Вспоминается реплика Валиахмета об односельчанах, не достойных духовного спасения. «Именно образы Асфандияра и Валиахмета, занимающие оппозиционные позиции, придают произведению особое звучание. Автор обращается к образу сильного человека, который вобрал в себя национальные качества. Преодолев свои сомнения, Асфандияр превращается в верующего и смелого мужчину» [Закирзянов, 2017: 34]. В решающий момент, проникнувшись добротой и милосердием своего оппонента, Валиахмет рьяно отговаривает Асфандияра от побега из этой деревни. Тем самым, он хочет дать своей родной деревне шанс духовно возродиться и искупить вину перед своим дедом. В свою очередь деревня, возможно, даст ему силы переродиться, духовно очиститься. Во всяком случае, в финале позиция центрального антагониста до поры стройная и непротиворечивая, терпит моральный крах.

Тема нравственного и духовного возрождения, проблема обращения на путь истинный и на путь Творца, и способы это осуществить в сложных экзистенциальных условиях, остается актуальной на все времена. По этой причине спектакль по пьесе часто ставится в разных театрах, по ней был снят художественный фильм. Главным тезисом пьесы становятся слова автора, переданные через духовного лидера, священнослужителя Асфандияра: «Аллах! Не оставляй своих детей без милости! Очисти черствые души! Покажи праведный путь заблудшим душам! Помоги тем, кто потерял веру! Одари души добром и милостью! Прощай совершенные грехи, благослови на праведные мысли и намерения! О мой Аллах, о мой Бог, о всевышний!..» [Мицнуллин, 2010: 114].

Литературные критики по-разному отнеслись к образу Асфандияра. Н. Гареева подчеркнула в нем преобразующую и созидующую силу: «Он силен своей духовностью и чувством собственного достоинства» [Гареева, 2013: 13]. Р. Ахметов, наоборот, характеризует главного героя хотя и как доброжелательного, но очень сдержанного, осторожного и закрытого человека.

Изучение внутреннего мира молодого священнослужителя Асфандияра, поставленного в сложные предлагаемые обстоятельства, дает нам возможность сказать, что его нельзя назвать совершенным духовным учителем, скорее мы видим в нем обычного молодого человека со своими страхами, сомнениями, противоречиями. «в ходе событий Асфандияру приходится пройти через ряд испытаний. На этом пути он избавляется от своего внутреннего противоречия и приходит к открытому самопознанию и поиску себя» [Закиржанов, 2022: 223]. Его образ от этого становится еще интереснее. Драматург дает пример для читателей, напоминая о том, что не бывает людей без греха. По нему, если сирота, по молодости находившийся в исправительной колонии, раскаялся и смог встать на истинный путь, то любой человек сможет сделать это, нужны лишь наставники, как Асфандияр и желание выбрать праведный путь [Зайдуллин, 2023: 45].

Таким образом, Т. Миннуллин описывает в драме «Мулла» путь к религиозно-нравственному возрождению. Азан, произнесенный в конце произведения маленьким мальчиком, звучит как победа усилий Асфандияра, проделанных во имя духовного возрождения своего народа.

Пьеса Т. Миннуллина «Любовница» приглашает к размышлению о духовной жизни индивида, где по-новому представляется категория греха, которая формирует моральный облик общества и определяет его представления о добре и зле. Это достигается путем создания дискуссии о том, как соблюдение или нарушение религиозных и этических норм влияет на судьбу и самосознание человека [Ханзафаров, 2022: 102].

В пьесе «Любовница» сложные морально-нравственные конфликты раскрываются именно через призму религиозного дискурса. В религиозном дискурсе Т. Миннуллин использует такие мотивы как «грех», «вера», «вера в Творца», «освобождение» и др. Мотив «греха» становится основой внутреннего конфликта героев, онтологических философских размышлений о путях преодоления кризиса идентичности и о духовных ценностях.

Нами были исследованы способы реализации категории «греха» в структуре художественного текста драмы. Определяющим признаком категории «греха» является то, что она воспринимается героями как нарушение божественных заветов, религиозных предписаний или морально-этических норм, отражающих слабость человека перед искушением.

В мусульманской философии грехом считается не только несправедное действие, но и мысли или нежелание следовать законам Творца [Мирхаев, 2017: 93]. В литературе и драматургии категория «греха» часто становится инструментом раскрытия духовной борьбы человека, его стремления преодолеть внутренние противоречия и найти гармонию с божественным. Здесь включается религиозный дискурс, в основе которого лежит концепция сохранения и развития национального самосознания.

Драма Туфана Миннуллина ставит во главу угла вечный конфликт между духовной чистотой и человеческими страстями, где герои

сталкиваются с морально-этическими и религиозными терзаниями. Конфликт в их душе между долгом перед Богом и искренними чувствами к любимому человеку делает сюжет неразрешимым в рамках однозначных религиозных оценок, подчеркивая сложность человеческой природы [Ахмадуллин, 2012: 472]. В ходе исследования стало очевидно, что в религиозном дискурсе Т. Миннуллина присутствуют свои «субстратные» элементы, такие как «триединый религиозный дискурс», который по-своему раскрывается в пьесе «Зятья Гэргэри», а в данной пьесе сплавом категорий «Творец-Душа-Любовь», который отождествляет искреннюю любовь к возлюбленному, что очищает душу от зависти, злых намерений, с верой в Творца.

Данный сплав религиозного дискурса раскрывается через образ главной героини пьесы Анисы. Т. Миннуллин любит применять в структуре сюжета оппозиции, так и здесь Аниса, будучи учительницей, которая выполняет миссию нравственного воспитания молодежи, сама является более десяти лет любовницей предпринимателя Хабира. Этот образ, максимально разработанный драматургом, акцентирует ее глубокий внутренний разлад.

Аниса, несмотря на свой статус любовницы, умеет любить всем сердцем, ее душа светла, чиста, как доброжелательна ее миссия наставничества в школе. Однако статус любовницы, который имеет в социуме негативный оттенок, умоляет положительные черты ее характера. Для большего усиления негативной оценки в структуру текста вводятся сновидения, где Аниса видит покойного отца, который терзается тем, что ее дочь встала на путь греха: «Что ты делаешь, дочка? Почему? Разве я растил тебя для того, чтобы ты стала любовницей?» [Миннуллин, 2002: 12]. На чашу ее экзистенциальных весов поставлены два груза ответственности: она должна выбрать – любовь и служение любимому человеку, с кем ее не связывает официальная регистрация отношений мужа и жены, или покорность Господу и служение Ему, отвергнув взаимную любовь. Это усиливает ее чувство смятения и заставляет еще больше задуматься о своей жизни. Ее обвинения себя в безнравственности и беспокойство за свою душу

подталкивает Анису к поиску ответа на вопросы «Что такое грех?», «Неужели искренне любить это грех?». Эти размышления становятся движущей силой пьесы, а религиозные ценности выступают инструментом философского осмысления этих вопросов.

Отказ от продолжения греховной связи с Хабиром, несмотря на его готовность уйти из семьи, становится не просто личным выбором, но заявлением о желании следовать нравственным принципам, которые должны лежать в поведении людей. Так, Туфан Миннуллин раскрывает свое отношение к тому, что духовные ценности должны одержать верх над личными страстями.

Религия, рассуждения о природе греховности становятся в драме не просто фоном, а катализатором глубоких внутренних перемен главных героев. Они побуждают героев к рефлексии, обостряют чувство ответственности перед Богом и собой, что порой приводит к внутреннему разладу. Религиозные ценности здесь выступают как ориентир, возвышающий человека над сиюминутными желаниями и обращающий его к вечным истинам. В ходе исследования удалось доказать, что Т. Миннуллин выступает за то, что влияние религии не ограничивается лишь запретами, скорее она служит для побуждения думать о жизни, искать гармонию и понимать других, даже если ответы на главные вопросы остаются неясными. В этой драме религия не диктует абсолютные истины, но открывает пространство для диалога между добром и злом, любовью и долгом, страстью и верностью.

В произведении категория «греха» представлена многогранно: от личного переживания до философского обобщения. Определяющим признаком греха для Анисы является не просто нарушение религиозных норм, а состояние, которое лишает ее покоя и разрушает гармонию с самой собой. Ее вопрос к Хабиру: «Разве мы не грешники?» [Миннуллин, 2002: 14] – становится не только упреком, но и попыткой преодолеть ложь и двуличность их отношений. В отличие от нее Хабир ни разу не обвиняет ее в

грехе, он, в свою очередь, пытается найти оправдание своим поступкам, что отражает его внутренний конфликт между стремлением к любви и чувством долга перед семьей.

В качестве усиления оппозиции между категориями «греха» и «праведности», которая олицетворяет религиозные ценности, драматург использует суру из Священного Корана, «Аят ал-Курси» (религиозная сцена с молитвой). Эта священная картина появляется в начале пьесы и становится символом мусульманского начала и символом духовной трансформации героев: разделяет их на верующих и грешников [Закиржанов, 2022: 159]. Здесь Т. Миннуллин поднимает вопрос о необходимости синтеза религиозного мировоззрения с традиционными нормами морали, которые могут стать для людей опорой в кризисные времена.

### **Выводы по 2-й главе**

Изучение формирования национального образа мира на пересечении общественно-политических и духовно-философских проблем позволило сделать следующие выводы:

1. Начавшиеся после 1985 года глубокие идеологические, политические, экономические и социальные трансформации коренным образом изменили государственные и общественные структуры и их общественные функции, что отразилось и в литературе. Важнейшим фактором, позволившим открыто обсуждать насущные проблемы, стала свобода слова, что привело к значительному расширению и обогащению тематики и образной системы в литературе.

2. В татарской литературе появляются произведения, в которых переосмысливается историческое прошлое. Появляются новые формы и жанры для раскрытия универсальных человеческих переживаний и поиска новой идентичности в условиях смены культурных и исторических парадигм. Таким явлением стала «демифологизация» прошлого, благодаря которой стало возможным формировать новую модель национального образа мира.

Демифологизация делает акцент на углубленном анализе природных и социальных явлений и представляет собой критическое переосмысление представлений, некритично принимаемых массовым сознанием.

3. Еще одним способом формирования национального образа мира татар стал «религиозно-нравственный дискурс», который объединяет духовные и этические ориентиры для сохранения культурного и исторического наследия. В эпоху глобализации и утраты традиционных ценностей этот дискурс служит основой для переосмысления роли человека в мире, его ответственности перед обществом, семьей и самим собой.

4. Туфан Миннуллин ищет различные способы реализации религиозного дискурса. Возвращение к религиозным истокам позволяет укрепить моральные устои общества, что способствует возрождению идеалов, связывающих национальную идентичность с общечеловеческими ценностями. Религиозно-нравственный дискурс выступает с одной стороны как средство укрепления национального самосознания, с другой – как ориентир для поиска устойчивого пути в будущее, в котором гармония между духовностью и прогрессом становится основой для процветания народа. Таким образом, формирование образа мира татарского народа невозможно без интеграции религиозно-нравственного дискурса, который обеспечивает связь между духовно-философскими основами идентичности и общественно-политическими вызовами современности.

### **ГЛАВА III. ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ Т. МИННУЛЛИНА В КОНЦЕ XX ВЕКА В АСПЕКТЕ ЭТНИЧЕСКИХ ТЕМ И МОТИВОВ**

Литературно-эстетические искания Туфана Миннуллина в конце XX века отражают не только развитие индивидуального художественного стиля драматурга, но и глубокое осмысление судьбы татарского народа в условиях меняющейся историко-культурной реальности. Переосмысливая национальные ценности и духовные ориентиры, Т. Миннуллин продолжал искать выразительные формы, через которые можно было бы передать суть национального образа мира. Его творчество этого периода демонстрирует устойчивый интерес к этническим темам, мифопоэтике и архетипическим структурам, которые становятся ключевыми средствами художественного выражения и философского осмысления тематики пьес.

В пьесах последних лет национальные мотивы и образы обретают универсальное звучание: они не только сохраняют связь с традициями, но и выступают как инструменты для анализа современных социальных и духовных трансформаций. Через бинарные оппозиции, архетипические конфликты и символику драматург создает многослойное художественное пространство, в котором пересекаются индивидуальное и общее, временное и вечное, «свое» и «чужое». Это позволяет ему выстроить полисемантическую картину мира, в которой национальная идентичность выступает основой как личностного, так и коллективного самопонимания.

Данная глава посвящена анализу ключевых литературно-эстетических приемов Т. Миннуллина, связанных с использованием архетипов, мифопоэтики и национальных мотивов. Рассматривая их сквозь призму этнической образности, мы стремимся выявить, каким образом драматург формирует уникальное пространство для философского и художественного осмысления бытия татарского народа в переходную эпоху.

### **3.1. Особенности использования архетипов и мифопоэтики в пьесах последних лет**

Т. Миннуллин традиционно не рассматривается как драматург, в поэтике которого преобладает лишь мусульманское начало, мусульманская философия. Скорее творчество Т. Миннуллина содержит некий мифологизм, который подразумевает наличие моделей мышления, связанных между собой. Они и образуют относительно устойчивую систему. Исследование этих моделей не может вестись только в одном (религиозном) направлении. Иначе это откроет нам только поверхностные начала его драматургии без понимания основ самобытного художественного сознания. Все вышесказанное позволило нам изучить художественные коды, отраженные в его пьесах, которые раскрывают национальный образ мира, который у татар складывается из нескольких слоев: тюркского, мусульманского и советского. Как показывает творчество Туфана Миннуллина, отделить эти компоненты друг от друга крайне сложно, поскольку они глубоко переплетены в мышлении и сознании татарского народа.

Исходя из этого положения нами была сделана классификация мотивов, образов его пьес: 1) пьесы, в поэтике которых используются глубинные (до-мусульманские, общетюркские фольклорные) мотивы, которые могут быть схожими и с мотивами других соседствующих народов; 2) пьесы, в поэтике которых используются мусульманские мотивы; 3) пьесы, в которых используется христианское или советское начало.

В пьесах Туфана Миннуллина соотношение мотивов и образов устроено таким образом, что невозможно выделить оппозицию между мотивами с «мусульманским началом» и «христианским началом», мотивами, основанными на фольклорных традициях. Такая взаимосвязь и внутреннее единство различных мотивов характерны для татарской драматургии XX века в целом. Подробный анализ поздних пьес Т. Миннуллина позволил нам обнаружить внутреннюю взаимосвязь между

архетипами, основными мотивами, мотивами и образами. Эта взаимозависимость необходима драматургу для описания национального образа мира как системы.

Для описания своей концепции сохранения народных этнических традиций, языка он использовал драматургию как некий метаязык: «благодаря которому можно определить индивидуальный характер той или иной культуры» [Нигматуллина, 2002: 17]. Этот метаязык помогал Т. Миннуллину передавать читателям многовековую философию своего народа. Он сознательно выстраивал художественный образ мира, формировал эстетические взгляды и направлял читателя, связывая внутри произведений разноуровневые дискурсы. С помощью метаязыка драматург описывал архетипические структуры, мотивы и национальные коды, которые отражали его личное восприятие национального образа мира и в то же время воссоздавали его универсальный облик. Именно в этом контексте он искал убедительные художественные приемы, такие как мифопоэтика и интертекстуальность, которые веками использовались в народном фольклоре, мифологии и мифологическом сознании. Раскрыть синкретизм его пьес помогли сравнительно-исторический и мотивационный анализы, позволившие выявить и классифицировать архетипы.

Использование архетипов и мифопоэтики в творчестве драматурга было направлено на достижение определенной цели – восстановление национального самосознания и напоминания о корнях, традициях и родном языке. Этот творческий процесс можно рассматривать как своеобразную «перекодировку», направленную на предотвращение «гибридизации» татарского народа и одновременно на актуализацию мировоззренческих категорий «своего». Драматург стремился выявить такие важные понятия, как «межкультурность», а также создать психологически и генетически комфортные зоны, обеспечивающие сохранение национальной идентичности в условиях культурного взаимодействия.

Проведенное исследование более двадцати пяти его пьес этого периода дает нам возможность ответить на вопрос, за счет каких источников формировалась мифопоэтика и этнопоэтика его пьес. Во-первых, основой для создания необычных и сложных сюжетных ходов в пьесах Т. Миннуллина стали ключевые архетипы, отражающие национальное самосознание и формирующие характер и мировоззрение его героев. Во-вторых, основные сюжеты воплощаются в универсальных для народа мотивах или их вариантах, которые либо заимствованы из татарских сказок и произведений ранних периодов, либо укоренены в самосознании самого писателя. Некоторые из этих мотивов являются постоянными не только в творчестве Т. Миннуллина, но и в произведениях других татарских авторов, подтверждая своеобразие и типологические особенности национального образа мира татарского народа. Главной линией творчества Т. Миннуллина остается утверждение самобытности культуры и жизненного уклада татарского общества, где традиционные мотивы служат основой для их осмысления.

Прежде чем перейти к изучению проблем выражения архетипических представлений в драматургии Т. Миннуллина вкратце остановимся на определении понятий «архетип», который уже неоднократно освещался исследователями. Это поможет нам затронуть проблемы специфики представления архетипов и соотнесения их и интертекста в творчестве Т. Миннуллина.

Общеизвестно, что литературные герои являются отражением архетипов. Архетип – это прообраз, который был основан в древние времена в мифах, легендах на основании человеческого, народного опыта [Мухина, 2014: 165]. Л.Леви-Брюль называет их «коллективными представлениями» («representations collectives») [Леви-Брюль, 1994: 601-604]. Это своего рода «каркас», который перешел из фольклора в искусство или структура, по которой создаются персонажи в каждую эпоху.

Понятие «архетип» стало популярным благодаря трудам немецкого психолога Карла Юнга, который обозначил его как «составляющее

коллективного бессознательного» и отражающееся в образах и мотивах наших психических ощущений мира, в мифах [Юнг, 1991]. Учитывая огромное значение архетипов для художественного мышления, он писал: «Современный человек обращается к душевной жизни и ожидает от нее достоверности, утраченной им в мире» [Юнг, 1991]. Ученый выделил самые основные архетипы, которые могут быть осознанными вторично, но задают основную структуру элементов образа мира. В своей работе при анализе творчества Т. Миннуллина мы будем опираться на его классификацию архетипов.

В архетипах, имеющих в памяти татарского народа содержится огромный жизненный, философский опыт наших предков, они дают единый образ их психических переживаний. В пьесах Т. Миннуллина, как и в произведениях других татарских писателей, они используются, проецируются на разные мотивы, образы и сюжетные линии.

Архетипические образы, укорененные в коллективной памяти татарского народа, обладают высокой степенью узнаваемости и культурной значимости, поскольку способны пробудить историческую память, охватывающую многовековые и даже тысячелетние пласты национального сознания. В современных произведениях такие архетипы-персонажи выполняют функцию актуализации национальных кодов, пробуждая в читателе ассоциативные гештальты, связанные с культурной идентичностью и духовными ценностями этноса. При этом архетипические характеры могут приобретать не только персонажи и герои, но и различные сюжетные структуры, мотивы, а также предметы повседневного быта и артефакты материальной культуры. Все они являются носителями национального мировоззрения и играют важную роль в воспроизведении традиционных смыслов в современных условиях.

Исследование особенностей использования архетипов и мифологизма в пьесах Туфана Миннуллина, а также национального мировосприятия, философских концепций и фольклорных образов проводится в

сопоставительном аспекте с русской и зарубежной литературой. Особое внимание уделяется тому, как драматург использует художественные приемы для создания вымысла в форме авторского мифологизма, что позволяет выявить как сходства, так и различия в процессах художественного творчества у разных народов.

В пьесах Т. Миннуллина конца XX века присутствует множество архетипов и архетипических образов, каждый из которых обладает собственными принципами и характеристиками. В данной работе мы сосредоточимся на основных архетипах, наиболее часто встречающихся как в творчестве самого Миннуллина, так и в татарской литературе в целом. Многие архетипы, появляющиеся в произведениях драматурга, можно объединить в своего рода «мономиф», отражающий «путь героя» – будь то борьба за сохранение жизни народа или противостояние за собственное выживание.

«Совокупность архетипов художественного мышления и составляет художественный код данной культуры», – писал А.Ф. Кофман [Кофман, 1997: 35]. Опираясь на квалификацию К.Г. Юнга мы можем выделить следующие каркасы архетипов, использованные в пьесах Т. Миннуллина конца XX века: 1 каркас – «индивидуализм»; 2 каркас – «изменение»; 3 каркас – «принадлежность»; 4 каркас – «стабильность».

Архетипические каркасы-структуры, представленные в тезисной форме, позволяют сделать вывод о том, что Туфан Миннуллин в процессе создания национального образа мира опирался именно на них. На начальном этапе своего творчества он ставил перед собой задачу обозначить самобытность своего народа, веками сохранявшего свое присутствие на родной земле. Отражая различные изменения в судьбе народа, его менталитете и культуре, драматург реализовал своего рода инициацию, направленную на укрепление культурных и духовных ценностей татарского народа. Этот процесс, начавшийся много веков назад и в современную эпоху трансформировавшийся в форму «глобализма», посредством философских и

эстетических концепций, архетипических мотивов и образов, воплощенных в пьесах, способствует самоопределению и самоидентификации народа как общности с богатым историческим наследием и глубокой духовной культурой. Драматические произведения Т. Миннуллиной, созданные в эпоху возрождения архетипической «принадлежности», направлены именно на достижение этой цели. Учитывая незавершенность современного литературного процесса, четвертая архетипическая структура-каркас «стабильность» в его пьесах представлена в меньшей степени, однако в ряде произведений все же прослеживаются прообразы устойчивой и гармоничной жизни народа.

Выделенные в пьесах Т. Миннуллиной каркасы-структуры архетипов используются им не только в отдельных пьесах, мы можем увидеть наличие, наложение в одном произведении сразу нескольких структур. Включаясь в структуру текста пьес, они раскрываются в индивидуальных художественных образах, созданных драматургом для утверждения национального образа мира.

1. Каркас-структура «индивидуализм», пронизывает пьесы последних лет Т. Миннуллиной, составляют такие общеизвестные мотивы, как «свобода», «осознание», «безопасность». В свою очередь они содержат архетип мудреца и искателя и отчетливо видны в пьесах «Старик из деревни Альдермеш», «Мы уходим, вы остаетесь», «вөждан газабы» («Муки совести», 1987), «все текут и текут облака», «Наваждение». В данных пьесах используются приемы ассоциативного монтажа, что позволяет драматургу передать тончайшие импульсы памяти героев и моменты переживания. Этот прием можно интерпретировать как художественное воплощение «астрального видения», проявляющегося в особом восприятии мира и человека. Туфан Миннуллин в стилистическом и мистическом аспектах наполняет сценические произведения высокой эмоциональной напряженностью, усиливая бинарные оппозиции «явь – хаос», «сон – реальность», «настоящее – прошлое», «прошлое – будущее» с помощью мотива «осознание» и

архетипа мудреца. Демонстрацию этого можно увидеть, например, в пьесах «Наваждение», «все плывут и плывут облака», где драматург намеренно расширяет временные и пространственные категории до предела (невозможность родителей достучаться до сердца дочери; невозможность найти старой женщины ориентации в городе – это все олицетворяет расширение времени) или стремится преодолеть земные ограничения и вывести читателя в сферу «внеземного», «бесконечного», «вечного» – в ирреальное пространство, где возможно постижение истины, обретение пророческого озарения и откровений о жизни и смерти. Использование этих архетипических структур и мотивов направлено на утверждение фундаментальных ценностей, таких как свобода, вера и честность.

2. Каркас-структуру «изменение», выделенного нами в пьесах Т. Миннуллина, составляют мотивы «мастерства», «силы», «силы духа», «независимость» и их отчетливо можно рассмотреть в пьесах «Моңлы бер жыр» («У совести вариантов нет», 1981), «Колыбельная», «Гармун белән скрипка» («Гармонь и скрипка», 1987). Архетипичная конструкция изменения строится посредством общеизвестных народных архетипичных образов воина, мудреца, бунтаря. Они в свою очередь призваны отразить и показать изменения как в обществе, так и в национальном образе мира целого народа и в психологии отдельного человека. Например, в произведении «Колыбельная» Т. Миннуллин создает романтический бинарный мир, основанный на противопоставлении идеала и реальности, однако эта концепция воплощается в рамках реалистичных событий, придавая произведению глубину и многогранность.

В драме «У совести вариантов нет» Т. Миннуллин обращается к классическим проблемам нравственно-этического, социально-политического и философского характера. На примере судьбы татарского поэта и героя войны Мусы Джалиля автор раскрывает социальные и политические конфликты эпохи, среди которых война, преследование инакомыслящих и идеологическое давление, превращающее человеческие судьбы в жертвы

политической системы. Центральное место в пьесе занимает не только образ главного героя, но и судьбы нескольких поколений татарского народа, через которые драматург передает свои размышления о ходе исторического процесса. Введение реальных исторических личностей и отражение формирования личности позволяют создать многослойный портрет эпохи XX века.

3. Третья архетипическая структура «принадлежность» в смысловом плане наполнена мотивами «соответствие», «наслаждение» и «гармония», «близость по духу». Конкретно-художественной формой выражения этих мотивов являются универсальные архетипы «герой», «шамакай» (с тат. шут), а также архетипические образы «возлюбленный», дома и родины.

Анализ пьес Т. Миннуллина показал, что вышеупомянутые образы содержатся в таких его произведениях, как «Ильгизар Вера», «Своjak не богатство, коза не родня», «Зятья Гэргэри», «Душа моя», «Искал тебя, любимая», «Алты кызга бер кияү» («Шесть невест, один жених», 2006). Несмотря на разнонаправленность этих пьес, архетипический каркас принадлежности к «своему», соответствие этническому менталитету, наслаждение от принадлежности к родной земле, к своему народу позволяет объединить их в одну группу.

4. В рамках нашей классификации в пьесах Т. Миннуллина последняя группа отведена архетипической структуре «стабильности», призванной с помощью мифопоэтических средств сформировать модель гармоничного национального образа мира татарского народа. Понимание исторического пути страны, общества и народа как динамичного и непрерывно меняющегося процесса исключает возможность абсолютной статичности и стабильности. В связи с этим в рамках данной структуры нами выделены следующие содержательные мотивы: созидание, служение и самоконтроль. Они находят свое выражение в таких архетипических образах как Бог-Творец (архетип отца), мотивах священнослужителя, рода и архетипа матери, что

позволяет драматургу отражать процессы духовного и культурного становления народа.

В рамках этой структуры Т. Миннуллин стремится раскрыть образ мирового порядка, охватывающий Творца, Космос и место Человека в нем. Для достижения этой цели драматург в таких пьесах, как «У совести вариантов нет», «Мы уходим, вы остаетесь», «все плывут и плывут облака», «Мулла», опирается на локальные сюжеты с национальными мотивами мудреца, долга, самопожертвования во имя народа и воинского подвига. С помощью этих образов он воплощает значимые моменты из жизни выдающихся представителей татарского народа – Мусы Джалиля, Габдуллы Тукая, Хади Такташа. Эти исторические личности, глубоко значимые и дорогие для татарского народа, являются символами культуры и духовного богатства, концентрируя в себе смысл бытия и человеческой жизни. По воле Творца они появлялись в определенные исторические моменты и становились символами национального духа и общественного блага. С помощью этих художественных образов Т. Миннуллин создает аллюзии на народные мотивы «славного героя», отражающие архетип «героя», а также на мотив «служения» народу, который является ключевым в архетипической структуре «стабильности». Использование этой структуры обусловлено стремлением формировать и укреплять как общечеловеческие, так и этнические ценности, направленные на личную ответственность за судьбу народа, сильную гражданскую этику и бескорыстное служение общественному благу.

Коллективная память народа хранит образы, трансформировавшиеся в архетипы, которые, в свою очередь, сформировали устойчивый каркас мифов [Корнющенко-Ермолаева, 2020: 37]. В этом контексте использование архетипов в драматургии Т. Миннулина позволяет говорить о его обращении к методу мифопоэтики. Драматург создает оригинальные мифы как модели текущей реальности, насыщая свои произведения интертекстуальными отсылками к мифологическим источникам.

Включенные в художественный контекст пьес мифологемы, созданные Т. Миннуллиным, начинают функционировать как точки пересечения прошлого и будущего татарского народа. Эти архетипические маркеры не только сохраняют свою первоначальную значимость, но и обогащаются новыми смыслами, накладывая актуальные идеи на знакомую архетипичную структуру. Таким образом, в произведениях Т. Миннуллина происходит своеобразное сопряжение национальной памяти татарского народа с личной памятью драматурга, что позволяет переосмыслить культурное наследие и выразить его в современном художественном контексте.

Итак, выше мы обозначили основные архетипы, которые заложены в структуру пьес Т. Миннулина и содержат мотивы и образы. Из них нам интересными кажутся наиболее активные универсальные для современного татарского сознания : «иман» (с тат. Вера), «мать», «жизнь», «любовь», «моң» (с тат. мелодия, тоска, грусть), «любовь». Наиболее активно употребляемые в пьесах Т. Миннуллина архетипы раскрываются в содержательном аспекте следующих мотивов: родина, судьба, дом, дерево, возвращение, сила, возлюбленная, завет, клетка, раскаяние, совесть. Они помогают: 1) формированию мифологического типа художественной условности в пьесах Т. Миннулина, 2) выступают как автономная теоретическая проблема, 3) конструируют действительность и ее преломление в мотивах героев.

В драматургии Т. Миннуллина мотивы тщательно прорабатываются с опорой на элементы фольклора и фольклорного сознания. Несмотря на различия в подтексте, эти мотивы не существуют изолированно в художественном пространстве и мировоззрении автора, а образуют целостную систему взаимодополнения и взаимопроникновения. Иногда они вступают в оппозицию друг с другом, однако в совокупности с другими компонентами художественной структуры проявляются в этнопоэтике пьес по-разному. Так, например, в пьесах «Зятя Гэргэри»и «Сон» прослеживаются элементы христианской традиции, что подчеркивает их

неразрывную связь с бытием татарского народа, сложившуюся под влиянием исторических обстоятельств. Подобное сочетание свидетельствует не только о художественном мастерстве, но и о глубоких философских размышлениях драматурга, проявляющих мудрость и широту его творческого замысла. Эти мотивационные и концептуальные компоненты формируют национальное своеобразие драматургии Т. Миннуллина и способствуют созданию многогранного национального образа мира, отражающего культурную и духовную специфику татарского народа.

Мотивы «иман» (с тат. Вера), «мать», «жизнь», «любовь», «моң» (с тат. мелодия, тоска, грусть) и др. формируют онтологическую поэтику в пьесах Т. Миннуллина, посредством которой конструируется философская модель бытия татарского народа. Эти мотивы отражают характер народной жизни, проблемы социального устройства и механизмы самоорганизации. В ряде произведений, таких как «Наваждение» и «Сон», онтологическая поэтика приобретает черты метафизики экзистенции, где на первый план выдвигается уникальное и неповторимое существование отдельного человека. Драматург создает многомерный образ национального мира, отражающий как коллективное самосознание, так и индивидуальные переживания.

Т. Миннуллин активно использует бинарные оппозиции в своих произведениях, в том числе оппозиции архетипов и архетипических образов. Так, например, в пьесе «Колыбельная» центральным элементом становится архетип «Матери-Анима». Драматург намеренно выстраивает сюжетную линию, в которой мать оставляет своего ребенка в родильном доме, что символизирует своего рода «разрушение» данной архетипической конструкции. По мнению Т. Миннуллина, разрушение архетипа «Мать» обусловлено влиянием общественной идеологии, однако драматург стремится предупредить современных женщин о пагубности подобного мировоззрения. Следует подчеркнуть, что национальный образ мира у татар

неразрывно связан с формированием национального самосознания, а также с утверждением самобытной тюрко-мусульманской традиции.

Наше стремление выделить ключевые архетипы привело к их систематизации и созданию небольшой классификации с описанием значимых точек повествования. Архетипические структуры, выражающие смысловые переживания «памяти народа», а также мотивы, формирующиеся на основе этих семантических гнезд, и художественные образы способствуют созданию сюжетных ситуаций, выполняющих функцию «движущей силы» в пьесах Т. Миннуллина. В рамках нашего исследования были выявлены некоторые архетипические образы, реализованные в его произведениях: нарушение устоев, отважная попытка, жертва, спасение, достижение, самопожертвование во имя идеалов и долга, любовь, встречающая препятствия, обретение нового. Они служат основой для формирования сюжетной композиции и раскрытия глубинного философского содержания драматургии Т. Миннуллина.

Анализ сюжетной структуры произведений последних лет позволил нам сделать вывод, что все рассмотренные архетипы и связанные с ними драматические сюжеты играют ключевую роль в формировании структуры пьес Т. Миннуллина. Эти архетипы функционируют как своеобразные ориентиры в сознании читателей, помогая им осознать и укрепить свою национальную идентичность, а также разрешить внутренние и бессознательные «драмы» своей души и преодолеть личные проблемы.

В ходе исследования архетипов, мы пришли к выводу, что некоторые произведения драматурга можно собрать в «единое гнездо архетипов».

1. Архетип «герой» – пьесы «У совести вариантов нет», «Мы уходим, вы остаетесь», «все плывут и плывут облака», «Легенда»;
2. Архетип «Мать-Анима» – пьесы ««Колыбельная», «Любовница», «Сон»;
3. Архетип «шут» – пьесы «Свояк не богатство, коза не родня», «Зятя Гэргэри», «Душа моя»;

4. Архетип «мудрец» – пьесы «Наваждение», «Легенда», «Ильгизар плюс Вера», «Родословная», «Мулла»;

5. Архетип «бунтарь» – пьесы «Наваждение», «Легенда», «Одержимый».

В указанных пьесах названные архетипы выполняют роль одной из сюжетообразующих элементов и могут служить основой для раскрытия других архетипов. В пьесах также могут встречаться противопоставления, в которых используются узнаваемые мотивы: «вера», «судьба», «семья» и тд.

Интеграция традиционных обычаев и использование приема «национального сентиментализма» является важным литературно-эстетических направлений в творчестве Т.Миннуллина. Он неизменно включает в свои пьесы обычаи и ритуалы, которые сохраняются в памяти народа и имеют глубокое значение для каждого человека. В рамках этого подхода мы исследовали и раскрыли внутренний мир (воспоминания) национальных героев Т. Миннуллина, в которых отражаются элементы «народной памяти» и национальные коды. Психологизм является основным методом, с помощью которого драматург максимально полно передает внутреннее состояние своих персонажей. В его творчестве «национальный сентиментализм» служит основой психологизма и способствует раскрытию национальных кодов, значимых для татарского читателя [Закиржанов, 2021: 363]. Например, в таких пьесах, как «Старик из деревни Альдермеш», «Гармонь и скрипка», «Ильгизар Вера», «Зятя Гэргэри», «Родословная», «Наваждение», «Вот так случилось», «Гашыйк буласым килэ» («Хочу влюбиться», 2005), «Шесть невест, один жених», «Мулла», «Сон» и др. В них драматург говорит о национальных традициях, кажущихся для современного человека и героев его пьес в том числе, такими обыденными явлениями, как:

1. Приготовление чая в пьесах Т. Миннуллина приобретает символическое значение, становясь олицетворением семейной гармонии и уважения к традициям. В частности, в таких произведениях, как «Вот так случилось», «Наваждение», «Сон», герои – мужчины – нередко вспоминают

или упоминают о чаепитии, считая его символом идиллии счастливой семейной жизни. Так, главный герой пьесы «Вот так случилось», Алмаз, мечтает о будущем благополучии: «Я хороший парень. И жить будем хорошо. Встану рано утром и спрошу: «Жена, чай заварился?», а ты ответишь: «Сейчас, муженек, сейчас». Будем начинать день с объятий и заканчивать его будем в объятиях. Вся деревня будет нами восхищаться» [Миңнуллин, 2021: 625]. В пьесе «Наваждение» звучит простое и в то же время символическое предложение: «Что будем делать? Чай пить будем... Ты подойди ко мне, сядь рядом» [Миңнуллин, 2021: 62]. Чаепитие символизирует семейный уют и теплоту отношений, подчеркивает значимость традиционных ценностей в представлении национального образа мира.

2. В таких пьесах как «Сон», «Наваждение», «Шесть невест, один жених» празднование семейных праздников приобретает особое символическое значение. Домашние посиделки ассоциируются с крепкими семейными узами, становясь устойчивой константой укрепления семейных связей. Праздники, проводимые в кругу семьи, служат выражением тепла и единства и способом сохранения бодрости духа в трудные периоды жизни, что в свою очередь подчеркивает значимость традиционных ценностей.

3. Семейный совет в произведениях Туфана Миннуллина выступает как важный элемент сохранения традиций и преемственности поколений, особенно в кризисные моменты жизни. К примеру, отсутствие такого института как семейный совет приводит к тому, что молодые супруги Камиль и Елена вступают в семейную жизнь неподготовленными, что осложняет создания прочного фундамента их семейной жизни. В пьесе «Шесть невест, один жених», роль семейного совета выполняет Рахматулла абый, выступающий как старший мужчина и глава рода, он старается оберегать девушек от соблазнов и поддерживает их в трудные периоды их жизни, вдохновляет их на достойные поступки. В пьесе «Наваждение» игнорирования Гузель семейного совета едва не приводит ее к

экзистенциальному кризису, который угрожает разрушением ее личности. Таким образом Туфан Миннуллин подчеркивает важность семейного совета как опоры в жизненных испытаниях и символа национального уклада.

4. Традиция встречать и приветствовать гостей, уважительного отношения и обращения к старшим, несмотря на кажущуюся архаичность, играют важную роль в произведениях Туфана Миннуллина. На первый взгляд, эти нормы общения могут показаться неактуальными, однако драматург мастерски показывает, как герои и читатели осознают утрату важного элемента культуры в погоне за личным счастьем, выгодой и прибылью. Современное общество привыкает к эмоциональной холодности и отсутствию уважительного общения, что резко контрастирует с традиционными нормами. В прошлом в сельской местности существовал обычай здороваться не только с близкими, но и с незнакомцами, который поддерживался на протяжении всей жизни человека. Забвение этой традиции символизирует утрату культурного наследия и прежнего уклада жизни [Закиржанов, 2022: 164]. Т. Миннуллин напоминает об этом через образы своих персонажей. Так, в пьесе «Наваждение» ярким примером становится образ заблудившейся старухи, которая в своем монологе называет приветствие основой человеческого общения: «Здравствуйте!.. Здравствуйте!.. Здравствуйте!.. Здравствуйте!.. Почему они не здороваются?.. Наверное, не узнали. Ну и что, что не узнали? Мы здоровались, даже если не знали человека. Если в деревню приходил кто-то чужой, мы здоровались по три раза. Нас не считали чужаками, мы не были чужаками. Каждый из нас – человек, зачем нам чураться друг друга?» [Миңнуллин, 2002: 248]. Кроме того, в пьесе «Вот так случилось» через образ Алмаза подчеркивается важность приветствия, в пьесе «Шесть невест, один жених», ежедневные приветствия Рахматуллы демонстрируют уважительное отношение к окружающим, а в пьесе «Сон» отличные друг от друга приветствия мужа, свекрови и родной бабушки главной героини также акцентируют важность приветствия как социального ритуала. Через эти образы и сюжетные

ситуации драматург подчеркивает необходимость сохранения традиций уважительного общения как неотъемлемой части национального самосознания.

5. В творчестве Т. Миннуллина, в частности в пьесах «Колыбельная», «Ильгизар Вера», «Наваждение» и «Легенда», ключевым моментом является тема передачи фольклорных традиций и общечеловеческих ценностей от родителей к детям и внукам. Драматург через образы героев, их диалоги и взаимоотношения подчеркивает, что эти традиции являются основой для воспитания личности и формирования внутренней силы, способной справляться с жизненными испытаниями. Миннуллин показывает, что утрата этих ценностей, как в случае с героиней Гузель в «Наваждении», может привести к серьезным внутренним противоречиям и экзистенциальному кризису.

Все эти традиции составляют основу понятия «жизнь» в сознании татарского народа. Понятие «жизнь» относится к базовым ценностям татарской, национальной философии о существовании человека [Шамсутова, 2021: 89]. В своих пьесах Т. Миннуллин особым образом акцентирует внимание на ценности этого понятия, отражая его важность и актуальность для татарского сознания. Степень раскрытия этой концепции в каждом произведении подчеркивает ее значимость для читателя. В различных пьесах автор использует разнообразные образы, такие как создание параллельных измерений, характеры особого типа, воспоминания героев о «прошлых жизнях», сопоставление разных жизней и другие приемы. Например, в пьесе «Наваждение» через монолог заблудившейся старухи драматург передает восприятие жизни, схожее с тем, что испытывает героиня Гузель: «Здесь все чужие люди. В доме чужой человек и на улице чужой. Ты тоже чужой, и я чужая. Все здесь чужие. Я уйду. Убегаю от вас. Уезжаю далеко-далеко. Уезжаю, чтобы не вернуться. Иду к своим. И не возьму вас с собой» [Миңнуллин, 2002: 281]. В этом контексте «жизнь» раскрывается через ипостась «инаковости», являющейся результатом «изменения». «Изменения»

разрушает «принадлежности», которые поддерживают универсальный для общества мотив «стабильности». И Гузель, и старуха из пьесы не могут идентифицировать себя через принадлежность к обществу, чьи ценности и национальные коды они унаследовали. «Изменение» в их мировоззрении порождает ощущение «инаковости», которое постепенно трансформируется в «отчуждение» и стремление покинуть такое общество.

Пьеса Туфана Миннуллина «Сон» основывается на «инаковости», что приводит главную героиню к экзистенциальной трагедии. Построенная на сочетании мотивов «принадлежность» и «изменение», она отражает деформацию универсальных для национального сознания ценностей «семья», «счастье», «судьба», «жена» при их попадании в чуждую культурную среду. Даже народные песни и мелодии, звучащие в пьесе, теряют свою изначальную музыкальную идентичность, становясь неузнаваемыми и чуждыми. Главные герои, Камиль и Елена – представители разных культур и традиций, – стремятся обрести счастье, поскольку для этого у них есть основная константа – «любовь». Однако образ «автора», выполняющий роль носителя «Творца», в начале и в конце пьесы повторяет: «Они должны были быть счастливыми» [Миңнуллин, 2013 (эл. рес.)]. Между этими утверждениями разворачивается несложный сюжет, наполненный глубокими психологическими, эмоциональными и экзистенциальными переживаниями героев. Пьеса убеждает читателя в том, что для достижения счастья одной лишь любви недостаточно – необходимы также традиции, формирующие силу духа и укрепляющие супружеские отношения. Например, и Камиль, и его мать неоднократно подчеркивают значимость роли женщины в семье, что является важным элементом татарского самосознания и отражает национальный образ мира: «в семье супругов было много общего» [Миңнуллин, 2013 (эл. рес.)]. Именно здесь возникает противоречие с восприятием этой константы со стороны Елены, которая вместо укрепления связи через общение стремится заполнить отношения исключительно чувствами и эмоциями.

В пьесе Т. Миннуллина собрано множество проявлений «инаковости», затрагивающих различные аспекты жизни и традиций. Среди них – роль женщины в семье, религиозные основы, поддержка старшего поколения в лице бабушки Елены и матери Камиля, которые воплощают противоположные позиции: бабушка отстраняется, тогда как мать Камиля до последнего момента молится за молодых. Также в пьесе затронуты различия в традициях встречи гостей, уважения к родителям и ухода за ними. Этнические различия в восприятии жизни и традиций приводят к разрушению судьбы молодых героев. Туфан Миннуллин художественно передает метафизику экзистенции, акцентируя внимание на том, что различия в национальном образе мира могут породить экзистенциальную пустоту и трагедию, разрушая уникальное и глубоко личное существование человека.

В стремлении раскрыть самосознание своих героев Туфан Миннуллин использует прием сопоставления менталитетов и традиций, избегая их противопоставления. В этом проявляется философская глубина и толерантность взглядов драматурга на онтологическое состояние своего народа. Т. Миннуллин демонстрирует уважительное отношение к многообразию культурных кодов, передавая через слова героини Анны Егоровны в пьесе следующую мысль: «Но так сложилось – все народы разные. И нет среди них ни плохих, ни хороших – все равные. У каждого народа свои нормы поведения, своя вера» [Миннуллин, 2013].

В произведениях Туфана Миннуллина прослеживается структура сопоставления, основанная на оппозиции «свое» – «чужое» – «иное», где за границами родного пространства (села, дома, семьи, традиций) начинается иной, чуждый мир. Архетипическая структура «свое» – «иное» коренится в татарских народных сказках, где герой, попадая в чужое пространство, оказывается вовлеченным в иной контекст существования. Вынужденный измениться и адаптироваться, он тем не менее сохраняет свою самобытность, преломляя ее сквозь призму инаковости. Такая архетипическая структура

нами была выделена и в пьесах «У совести вариантов нет», «Любовница», «Наваждение», «Вот так случилось», «Легенда», «Сон» и др.

Все вышеизложенное играет важную роль в понимании специфики формирования национального образа мира в творчестве Т. Миннуллина как уникального культурного кода татарской литературы. Анализируя структуру пьес Т. Миннуллина, мы разработали схему, отражающую основу большинства его произведений и сюжетных линий. Она включает следующие элементы: Архетип – Мотив – Образ. Эти компоненты способствуют формированию и интерпретации ключевых категорий национального сознания: Хронотоп +Традиции +Культура +Мышление = Национальный характер.

В данной схеме: а) компоненты «Традиции – Культура – Мышление» представляют собой отражение народных представлений о бытии и формируют картину мира в сознании героев пьес Т. Миннуллина; б) связка «Архетип – Мотив – Образ», лежащая в основе «картины/образа мира», способствует восприятию и осмыслению личностью окружающей реальности.

Заимствованные мотивы и образы в творчестве Т. Миннуллина проходят глубокую художественную переработку, в результате чего обретают новое содержание и актуальность. Нередко драматург прибегает к осознанной инверсии – своеобразному «выворачиванию наизнанку» некоторых универсальных для татарского сознания мотивов и архетипов. Именно в его пьесах конца XX века впервые четко обозначилась оппозиция между «национальным образом жизни» и «советским татарским бытием». Эта противоположность стала основой и способом обновления художественного сознания татарского народа, окончательно выкристаллизовавшись в процессе сценического воплощения произведений. В философско-эстетических поисках Т. Миннуллина отсутствовало однозначное противопоставление мусульманского и немусульманского мировоззрений. Драматург формулировал иную идею: татарский народ

представляет собой комплекс различных субэтнических констант, которые обладают транскультурным характером и не поддаются делению на крайности. В состав одного народа на равных правах входят и органично сосуществуют мусульмане, кряшены (крещенные татары) и светские люди. Эта концепция нашла отражение во множестве сюжетов Т. Миннуллина, которые, несмотря на новаторство, опираются на традиционные для татарского менталитета мотивы и мифологемы.

Анализ использования архетипов, мотивов как отражение литературно-эстетических исканий Т. Миннуллина подталкивает к главному тезису, который лучше всего сформулировал в. Распутин: «Сколько в человеке памяти, столько в нем и человека. Сколько памяти – столько жизни в прошлом и будущем. Наша литература, как мы говорим и как оно есть на самом деле, – литература памяти» [Распутин, 1987:151].

Таким образом, обращение к архетипам и мотивам в творчестве Т. Миннуллина приводит исследователей к осмыслению ключевой проблемы – проблемы «народной памяти». Ее содержательная основа в произведениях драматурга выражена через глубокую ностальгию по утраченным традициям: «Было время, в наших сердцах жили такие герои как Галиябану, Халил, Тагир и Зухра. Они исчезли в этом поколении, а замены им нет. Пустота, Пустота, Пустота...» [Мицнуллин, 2002: 275-276]. Эта же мысль повторяется в «Син мине күрэсеңме» («Ты меня видишь?», 2009): «Прошли времена Халилия и Галиябану. Настали времена, когда один любит десятерых, а десять человек – одного» [Мицнуллин, 2010: 291].

Проблема сохранения «народной памяти» на протяжении нескольких столетий остается актуальной для татарского народа. Т. Миннуллин, как драматург и гражданин не может равнодушно наблюдать за утратой национальных традиций. Он призывает читателей вспомнить и возродить их в своих семьях, чтобы сохранить преемственность поколений. Во многих его пьесах забвение этих традиций становятся самостоятельной проблематикой, над которой автор размышляет и предлагает возможные пути ее решения.

Постоянное возвращение к теме традиций в каждом драматическом произведении акцентирует внимание на масштабах онтологической катастрофы, затрагивающей татарский народ. Драматург стремится осмыслить причины угасания «народной памяти» и найти условия для ее возрождения. Красной нитью через все его произведения проходит идея «национального сентиментализма», тесно переплетенного с «национальным самоанализом». Утрата национальных традиций в данном контексте воспринимается как кризис исторической памяти народа и исчезновение народных ритуалов, что ставит под угрозу сохранение культурной идентичности.

К числу значимых традиций Т. Миннуллин относит традицию подаяния милостыни, которая предполагает не только материальную помощь, но и духовное обогащение через молитву за благополучие подающего: «Помолись за меня. Хожу-хожу, а милостыню дать некому. Не берут» [Миңнуллин, 2002: 270].

Стремление сохранить народные коды, составляющие основу национальных традиций и народной памяти, становится для Т. Миннуллина важной задачей. Драматург стремится развить и укрепить личную память читателей, поскольку именно так можно преодолеть барьеры забвения, вызванные равнодушием, незнанием и стремлением к праздной жизни. С этим связано усиление народных мотивов в его пьесах.

Для раскрытия национального образа мира Т. Миннуллин создает собственную «авторскую мифологию», которая становится неотъемлемой частью его художественного мира. Такая мифопоэтика не всегда отражает реальную действительность и порой гиперболизирует события, чтобы оказать более глубокое воздействие на сознание читателей. Как отмечает К. Казанкова, «авторская мифология – это определенная система идей и представлений самого художника слова», которая «опирается на более глубинную систему образов и мотивов, основанных на традициях национальной культуры» [Казанкова, 2011:15].

Анализ использования архетипов в творчестве Т. Миннуллина показывает, что локальная этнонациональная система представлений корнями уходит в глубины образно-эстетической базы общечеловеческого культурного фонда, поскольку все мы восходим к единым первоисточникам. Исследуя мотивы и архетипы в его произведениях, можно выделить и проанализировать основные константы народного мифологизирующего сознания, которые формируют авторскую мифологию Т. Миннуллина. Через мифологизированное сознание драматург стремится создать историю народа, где главным героем выступает сам народ. Наряду с фольклорной составляющей в его драмах выражены мотивы народного патриотизма и гуманизма, которые вместе формируют основную идею произведений.

В пьесе Т. Миннуллина «все плывут и плывут облака» через образ выдающегося татарского поэта Хасана Туфана раскрывается ключевая идея непротivления злу насилieм. Этот образ и основная идея позволяют драматургу выразить философские концепции, связанные с жизнью и смертью, войной и миром, человеком и мирозданием. Для передачи внутреннего напряженного состояния главного героя драматург прибегает к анализу «диалектики души», посредством которого «осуществляется художественное воспроизведение процесса зарождения и формирования мыслей, чувств, настроений и ощущений героя» [Атабаева, 2021: 892]. В пьесе демонстрируется взаимодействие этих психологических процессов, их развитие и закономерности, что позволяет читателю погрузиться в самую суть внутреннего состояния персонажа. Драматизм пьесы дополнительно усиливается благодаря затронутой семейной проблематике, в частности теме неосуществленной любви, которая становится еще одним важным мотивом произведения. Таким образом, авторская мифология Т. Миннуллина позволяет показать диалог традиций и трагедию личности даже на фоне драматических событий. Основные коды татарской ментальности в произведениях драматурга «прочитываются» через такие образы, как «национальный герой» и «возлюбленная», а также через ценности

«прощание» и «долг перед народом», которые являются частью народной традиции и своеобразным «ключом» к пониманию национального образа мира. Так, можно сделать вывод о том, что Т. Миннуллин изображая мир и человека, а также внутреннюю жизнь персонажей в своих произведениях тесно связывает их с народным мышлением. Он осознавал, что реалистичное изображение не способно в полной мере удовлетворить все художественные потребности общества, часть из которых могло быть реализовано только через создание «прекрасного мифа» и попытки возрождения фольклорного мышления.

Используя концепцию «национального сентиментализма» Туфан Миннуллин добивается эмоционального воздействия на читателя, тем самым побуждая его к глубокому осмыслению собственной национальной принадлежности и культурных корней. Используя архетипы и мифологические образы, он передает ключевые моменты народной памяти и национального характера, которое формирует этнокультурное самосознание. Его творческое наследие отражает стремление к сохранению культурных кодов и духовных ценностей татарского народа. Обращение к национальной мифопоэтике и символике позволяет автору не только представить национальный образ мира в художественной форме, но и пробудить в читателе ощущение сопричастности к судьбе народа, любви к родной культуре и уважения к традициям.

### **3.2. Основные мотивы в пьесах последних лет**

Мотив как компонент художественного произведения занимает особое место в литературоведении. Он представляет собой часть национального образа мира – форму, через которую раскрывается содержание произведения. А символический смысл, функция этих мотивов есть его содержание, наполняющее его глубиной и значимостью, превращая микротему в элемент, дополняющий и подчеркивающий основную идею.

Благодаря мотиву создается глубинный подтекст, позволяющий более тонко передать мысли и чувства автора. Согласно А.Н. Веселовскому под мотивом понимается простейшая повествовательная единица, признаками которой являются образность, схематичность и повторяемость [Веселовский, 1989: 305]. Б.М. Гаспаров рассматривает мотив как ключевую аналитическую единицу в исследовании целостного литературного произведения, воспринимая текст как неделимый феномен, представленный в своей целостности [Гаспаров, 1993: 284]. Мотив в этом контексте выполняет функцию носителя ключевых идей, формируя глубинные смысловые пласты и раскрывая авторскую концепцию восприятия мира. «Мотив может быть представлен как повтор ключевого слова или фразы, чувства или переживания какого-либо события, зачастую в основном тексте и в «сильной позиции», или в силу особой структурированности текста может быть прочитан или угадан читателем» [Загидуллина, 2021: 500].

Исследование творчества писателей, в том числе и Туфана Миннуллина требует особого внимания к особенностям использования мотивов, поскольку именно они помогают раскрыть национальную художественную логику, склад мышления автора и представление о мире в целом. Через мотивы родной земли, малой родины, дома, любви, долга, судьбы и возвращения передается не только личностное становление героя, но и отражаются быт, религия, психология и образ жизни народа. Как отмечает Гачев, мотивы являются своеобразными маркерами национального сознания, через которые народ улавливает окружающий мир и выстраивает собственный миропорядок [Гачев, 1995: 44]. В настоящем параграфе будет рассмотрено, как мотивы последних лет в драматургии отражают специфику национального мировосприятия и какие художественные средства используются для их воплощения.

Мотив родной земли занимает особое место в творчестве Туфана Миннуллина, выступая в тесной связи с такими мотивами, как родина, малая родина, отчий дом, деревня, единение и возвращение. В исследовании

А.Д. Батталовой «Эволюция образа дома в татарской драматургии (1960–2000 гг.)» выстраивается концептуальная цепочка: «дом – отчий дом – родина». Данная последовательность символизирует устойчивость, упорядоченность, семейно-родовую и национальную близость, основанную на преемственности поколений и сохранении традиций [Батталова, 2006: 22–23]. Особый интерес вызывает исследование Д.Ф. Загидуллиной, в которой автор рассматривает мотив родной земли в парадигме общетюркской и татарской литературы, раскрывает его особенности и изучает трансформацию в разные периоды. На примере творчества татарского поэта начала XX в. Г. Тукая, ученый акцентирует внимание на том, что родная земля является местом силы и пересечением прошлого, настоящего и будущего [Загидуллина, 2021: 505].

В творчестве Туфана Миннуллина мотив родной земли, с одной стороны, представляет собой пространство, связанное с рождением, взрослением и становлением личности героя. С другой стороны, данная концепция охватывает не только судьбу отдельного человека, но и прошлое, настоящее и будущее народа. Мотив малой родины у драматурга выступает связующим элементом, объединяющим индивидуальное и коллективное бытие. У многих героев Т. Миннуллина мотив малой родины не ограничивается личной историей, но трансформируется в символ вечной связи поколений, где прошлое определяет настоящее, а будущее формируется на основе сохранения культурных и духовных ценностей, коренящихся в родной земле. Таким образом, отражение данного мотива позволяет автору раскрыть особенности художественного восприятия действительности и выразить отношение к традициям.

Основные функции мотивов используются Т. Миннуллиным уже в заглавии пьес. Многие названия его произведений имеют сходство с основными мотивами, заложенными в самосознании татарского народа и несут большую смысловую нагрузку. Они направляют читателя к мотиву «родина» и указывают на малую родину героев: «Безнең авыл кешеләре»

(«Люди нашего села», 1962), «Камни фундамента», «Күрше кызы» («Соседская девчонка», 1966), «Старик из деревни Альдермеш», «Без бит авыл малае» («Мы парни деревенские», 1985), «Зятья Гэргэри», «Душа моя», «Родословная», «Мулла» и др. А. Закирзянов отмечает, что в качестве основного мотива малой родины «в творчестве Т. Миннуллина особое место занимает деревня, ее природа и воспитанный в национальном духе деревенский человек» [Закирзянов, 2016: 195].

К мотиву родной земли драматург обращается в ранних этапах своего творчества, в пьесе «Камни фундамента». Этот мотив и связанные с ним темы продолжают развиваться в творчестве Т. Миннуллина последних лет. В пьесах «Мы парни деревенские», «Жанкисәккәем» («Свет моих очей», 1995), «Родословная», «Искал тебя, любимая», «Шесть невест, один жених», и др. герои рассуждают о своих корнях, родной земле и языке. В этих произведениях одним из критериев оценки характера героев становится верность национальным традициям, народным устоям и отчужденности.

В пьесе «Вот так случилось» понятие «земля» акцентируется с самого начала и раскрывается через мотивы малой родины татарского народа – деревни и дома. Эти мотивы выражены в создании драматургом образов-символов, среди которых ключевым является образ «капка төбе» (с тат. – домашние ворота, порог), который для татарского человека символизирует «порог» собственного мира [Гайнуллина, 2012: 52]. Такие мотивы, символы и образы в данной пьесе определяют оригинальные и самобытные сюжетные ходы. Символ «капка төбе» одновременно отражает индивидуализм героя и его принадлежность к родной земле. Несмотря на внешнюю неординарность сюжета, архетипическое мышление драматурга и читателя, обладающих общими национальными кодами и национальным образом мира, способствует созданию целостного образа героя и его восприятию как архетипичного фольклорного персонажа. Это восприятие отсылает к мотивам и сюжетным линиям татарского фольклора, в частности к сказкам «Танбатыр», «Камырбатыр» и пьесе татарского драматурга начала XX века

М. Файзи «Галиябану» (1916). Отличительной чертой творчества Т. Миннуллина является гибкость мотивов: если в сказках они представлены в строго заданной форме, то в произведениях драматурга они проявляются как подвижные, вариативные и размытые структуры, способные развиваться в рамках поэтики и мифопоэтики произведения, порождая новые функциональные смыслы.

В предисловии к последующим событийным диалогам драматург тщательно отбирает семантически значимые слова и образы, которые актуализируют в сознании читателя архетипы, мотивы, формирующие художественное и мифологическое мышление народа: «Порог дома. Скамейка у входа. На скамейке сидят Гамир и Алмаз в солдатской форме. Из открытого окна выглядывает Сурия. Время – вечер. Стадо уже вернулось с пастбища, коровы подоены. Перед отходом ко сну деревня ненадолго оживает. Гамир играет на гармоне, а Алмаз исполняет песню «Алмагачы» [Мицнуллин, 2021: 617].

В анализируемом фрагменте можно выделить ряд символов, значимых с точки зрения национального художественного мышления: солдатская форма, открытое окно, вечер, гармонь, песня «Алмагачы». Эти микротемы позволяют не только проникнуть в суть быта и повседневной жизни народа, но и предвосхищают наступление важных событий на малой родине.

Драматург использует мотив «стабильности», формируя его через описание устойчивого деревенского уклада: «время – вечер. Стадо уже вернулось с пастбища, коровы подоены. Перед отходом ко сну деревня ненадолго оживает» [Мицнуллин, 2021: 618]. На первый взгляд, все идет своим чередом, создавая иллюзию безопасности и спокойствия малой родины. Однако уже на начальном этапе пьесы Туфан Миннуллин противопоставляет этому «изменения» через использование символов «скамейки», «солдатской гимнастерки», «открытого окна».

В повседневной деревенской жизни скамейка традиционно является местом общения: на ней сидят соседи, собирается молодежь, обсуждаются новости, происходят признания в любви. Однако в данной сцене на скамейке отсутствуют как старейшины дома, так и молодежь – вместо них сидят Гамир и Алмаз в солдатской форме. Таким образом, драматург создает оппозицию «стабильность – изменение», заставляя читателя интуитивно уловить ощущение надвигающихся перемен.

Для актуализации архетипических образов Т. Миннуллин вводит символ «открытое окно», которое несет в себе многозначную семантику. Открытое окно в сочетании с женским образом в его проеме является многозначным символом, меняющим свое содержание в зависимости от контекста:

1. Окно как символ романтического общения между молодыми людьми, особенно в вечернее время, когда жених приходит к невесте.
2. Окно как символ прощания с возлюбленной перед долгой разлукой – уходом на войну или в армию.
3. Окно как возможность обсудить неожиданное событие или новость, стремление понять происходящее.

Благодаря этим символам и архетипическим деталям национально ориентированный читатель интуитивно распознает знакомые образы, что способствует глубинному пониманию замысла автора и предвосхищает развитие сюжетной линии.

Образ героя в солдатской форме актуализирует в сознании читателя мотив «героя», связанный с покиданием родного дома и выходом через «капка» (с тат. – ворота) для участия в военных действиях (в каждом произведении природа противника определяется темой и сюжетной линией). В сочетании с символом «ачык тэрэзэ» (с тат. – открытое окно) данный мотив формирует основу «изменения», которое в дальнейшем развивается через детали повествования.

Ожидая классического разрешения сюжета, читатель сталкивается с неожиданным поворотом, поскольку Т. Миннуллин намеренно трансформирует общепринятые мотивы для раскрытия универсальных для татарского народа: «намус» (с тат. – честь), «батырлык» (с тат. – подвиг), «жизнь» и «мать». Несмотря на узнаваемость архетипов и мотивов, драматург интерпретирует их через оппозицию «принадлежность» и «изменение», многократно акцентируя внимание на метафоричном выражении: «Мир перевернут с ног на голову» [Миңнуллин, 2021: 617].

Само название пьесы «Вот так случилось» указывает на неординарность происходящего, подчеркивая нарушение привычного порядка через противостояние универсальных архетипов. Развитие событий в произведении основывается на нетрадиционных сюжетных ходах, в частности, при раскрытии мотива «өйләнү» (с тат. – женитьба) – создания семьи. Семья является важнейшей ценностью в национальном сознании и мировоззрении татарского народа, символизируя устойчивость и преемственность поколений.

Однако Т. Миннуллин намеренно деконструирует этот мотив, вводя для своего времени распространенные, но нетипичные для народного сознания сюжетные линии: «кыз алдаткан» (с тат. – девушку обманули), «өйләнү уены» (с тат. – игра в женитьбу), «акчага кияү булу» (с тат. – стать женихом за деньги), «кыз аеру» (с тат. – расставание с девушкой), «туйдан соң качу» (с тат. – побег после свадьбы). Именно эти моменты вносят «изменения» в традиционные представления о браке и семейной жизни героя – простого парня Алмаза.

С самого начала пьесы поведение Алмаза противопоставляется событиям, искажающим традиционные архетипы. Его образ «солдата» символизирует классический мотив «героя», широко распространенный в татарских сказках. В соответствии с канонами эпического повествования, Алмазу, как истинному герою, предстоит выполнить миссию «спасения» – защиту чести невинной девушки. Он принимает вызов, демонстрируя свою

решимость через высказывания, которые выступают реминисценцией героических образов народного эпоса. Образ героя усиливается через такие тезисы-высказывания: «Спаси нас от позора...», «Я ведь солдат, найду, о чем говорить...», «Разве выдают девушку первовстречному солдату» [Мицнуллин, 2021: 623, 624, 627]. Через образ героя-солдата Алмаза драматург создает аллюзию на эпические сказочные сюжеты, где мотив «героя» трансформируется в контексте новых социальных реалий, но сохраняет свою сущностную связь с традицией.

Т. Миннуллин создает для Алмаза испытания, проверяющие его стойкость духа и верность слову, предлагая ряд трудностей: 1) беременность невесты от другого человека, 2) обещание машины в обмен на участие в свадьбе в роли жениха. На первый взгляд, в этом поступке – женитьбе ради спасения чести девушки – отсутствует элемент героизма. Однако драматург наполняет сознание главного героя архетипическим образом семьи: «Будем пить чай... Будем начинать день с объятий и заканчивать его объятиями. Вся деревня будет нами восхищаться» [Мицнуллин, 2021: 625]. Это содержание усиливается символикой сна, который переносит героя в иную реальность, где сохраняется классическое и общепринятое понимание «семьи».

Алмаз, несмотря на то что его превращение в героя–спасителя было мотивировано перспективой легкой добычи в виде нового автомобиля, благодаря актуализации «стабильности», воплощенного через мотив «семьи», возвращается к героине Гульшат как к возлюбленной. Осознав истинные чувства, он искренне предлагает ей выйти за него замуж и быть вместе. В данном сюжетном повороте читатель может уловить аллюзию на образы Галиябану и Халиля, к которым герой неоднократно обращается в своих высказываниях.

В пьесе «Шесть невест, один жених» главный герой Рахматулла абый выступает своеобразным камертоном коллективного духа. Его образ характеризует гордость за свою роль мотиватора в жизни женщин-коллег и глубоким переживанием за их судьбу. Несмотря на то, что на протяжении

пятнадцати лет он ухаживает за парализованной супругой, Рахматулла сохраняет силу духа и верность, оставаясь моральной опорой не только в семье, но и на рабочем месте. Образ Рахматуллы создается с оглядкой на классический архетип «мудреца», который традиционно составляет основу татарского бытия.

В основе данной пьесы лежит мотив «принадлежности», который развивается посредством оппозиций «мужественность» и «женственность». Через эти оппозиции Т. Миннуллин художественно раскрывает такие мотивы, как «любовь», «возлюбленная», «жизнь» и «семья».

Новаторство драматурга проявляется в том, что женский архетипический образ представлен не в виде одной героини, а расщеплен на несколько составляющих, которые в совокупности формируют сущность «женственности». Эта сущность выражается в служении мужчине, стремлении получить от него защиту и одобрение, а также в способности вдохновлять его на проявление мужественности. Данные отношения, по замыслу драматурга, представляют собой своего рода круговорот – обмен позитивными энергиями, необходимыми для взаимной поддержки и преодоления жизненных трудностей, чтобы не сдаваться перед испытаниями судьбы.

«Женственность» в пьесе раскрывается через разнообразные по темпераменту и внешности женские образы, каждый из которых представляет собой определенную ипостась этой черты. Одна из ипостасей «женственности» – героиня Хадича, которая находит опору в жизни через приготовление пищи и выпечку. Именно этот процесс помогает ей сохранять внутреннее равновесие и не терять смысл жизни: «Рахматулла Хурматуллович, становится приятно на душе, когда смотрю, как вы вкусно едите» [Мицнуллин, 2021: 316]. Этот мотив отражает категорию заботы в женском характере, подчеркивая значимость умения готовить как способа сохранения национальных традиций. Особое внимание драматург уделяет символу «кульяулык – платочек (с тат.)», который в пьесе представляет

верность и преданность: «вчера вы выронили платочек» [Миңнуллин, 2021: 316]. Символ платочка несет глубокий смысл: он не должен быть утерян или испачкан, поскольку символизирует чистоту и преданность в отношениях. Через образ Хадичи – ипостась заботы – Т. Миннуллин акцентирует внимание на необходимости поддерживать чистоту и искренность в отношениях: «После стирки очистился. (Она складывает платочек и кладет на стол Рахматуллы). Если, что-нибудь испачкается, скажите» [Миңнуллин, 2021: 316]. Ипостась «женственности» в образе Фаягуль акцентирует внимание на благодарности и поддержке. Она выражает признательность главному герою Рахматулле за то, что он, несмотря на отсутствие у женщины детей, не осуждает ее, постоянно вдохновляет и подчеркивает ее красоту. Еще одна ипостась – героиня Гульчира, которая воплощает образ «хранительницы семейного очага». Она убеждена в необходимости мужского присутствия рядом с женщиной, поскольку именно мужчина помогает сохранять женскую энергию в гармонии: «Одних слов недостаточно... Нужно, чтоб мужчина был рядом» [Миңнуллин, 2021: 333]. Так, автор демонстрирует многообразие женских образов, раскрывающие определенные аспекты «женственности», которая отражает культурные и национальные ценности татарского народа.

Исследуя мотивы в произведениях Т. Миннуллиной, можно сделать вывод о том, что мотивы малой родины и дома у многих его героев выступает как личная история персонажа, с одной стороны, с другой – символ вечной связи поколений. Так, отражается идея преемственности, в которой прошлое формирует настоящее, а будущее строится на основе сохранения культурных и духовных ценностей, коренящихся в родной земле. В пьесе «Наваждение» мотив малой родины проявляется через художественное осмысление действительности и отношения к традициям. «Мир оказался во власти наваждений» – пишет автор, тем самым утверждая о разобщенности людей, которая проявляется как в семье, так и в обществе.

В нем стало больше посторонних людей, а свои будто исчезли. Выходишь на улицу – повсюду чужие лица, возвращаешься домой – и там чужие» [Мицнуллин, 2002: 249]. Этот мотив получает дальнейшее развитие через мотивы дома, семьи, любви и проблемы «отцов и детей». Например, в сюжете затрагивается неординарная ситуация, когда дочь намерена подать в суд на родителей за то, что они «дали ей жизнь без ее разрешения», тем самым обрекли ее на страдания. Такие оригинальные сюжетные ходы подчеркивают доминирование литературных традиций над архетипическими мотивами и образами.

В пьесе создается собственная мифосистема, включающая такие символические образы, как бунт против отцов, разрушение семьи, искажение понятия любви как товарообмена, а также попадание в чуждое измерение через мотив «не своих галош». Эти образы являются результатом переработки и трансформации культурных символов, включая элементы этнопоэтической структуры с мотивами мусульманского начала – такими как «чтение молитвы» и «обращение к Творцу». Однако даже философское содержание религиозных мотивов оказывается недостаточным для преодоления экзистенциальной пустоты, возникшей в душах молодого поколения. Главная героиня пьесы Гузель заявляет родителям: «Я вся в грязи. И душа у меня грязная» [Мицнуллин, 2002: 252], что символизирует бремя, налагаемое обществом на молодое поколение. Обострение проблемы отцов и детей, приводит к появлению феномена потерянного поколения.

В условиях новой действительности авторы видят возможность обретения личностной самостоятельности в том числе через подчеркивание национальной идентичности, порой даже через противопоставление себя устоявшимся моделям бытия.

Туфан Миннуллин в пьесе особое внимание уделяет проблеме разрыва поколений и утраты традиционных ценностей в современном обществе, тем самым свидетельствуя о необходимости не только сохранять

национальные традиции и язык, но формировать новое видение будущего поколения в современных условиях.

Родители главной героини Гузель – учителя, ответственные за воспитание нового поколения. Однако даже они оказываются бессильны перед трудностью воспитания у детей уважения к родителям. Звучит горькая констатация времени: «Теперь уже не те времена, когда у учителей спрашивали – настали времена, когда с них требуют» [Мицнуллин, 2002: 254]. Материнское сердце Галиябану терзается из-за единственной дочери, страдающей от экзистенциального кризиса. У нее нет ничего, что могло бы стать опорой и надеждой для исцеления душевной боли дочери. Отец, историк по профессии, терпеливо пытается воспитать в Гузель чувство уважения и любви к семье, объясняя важность родственных связей через мотив «долга». Его стремление вырастить сознательную и почтительную личность сталкивается с внутренним протестом дочери, которая ощущает себя потерянной в окружающем мире.

Т. Мицнуллин, раскрывая мотив «потерянного поколения», обращается к людям нового времени, стремясь найти точки полемического противостояния во имя сохранения личностной идентичности – как в национальном аспекте, так и в системе образов. Классическую проблему «отцов и детей» драматург интерпретирует через различные сюжетные ходы: в одном из них родители и дочь оказываются взаимно непонятыми, в другом – старшее поколение вовсе не принимает новых реалий общественной жизни.

Значимыми и символическими становятся слова старухи, полные горького осознания перемен: «И здесь уже живут люди. Один человек живет над другим, под одним – другой. И все же жить можно... Возможно, лучше жить рядом – когда свои люди вместе, в одной квартире. Тогда никто не покажется чужим... Мир интересен: идти некуда, да и обратный путь давно забыт...» [Мицнуллин, 2002: 248]. В образе старухи, некогда матери большой семьи, автор акцентирует важность крепкой связи с родной землей и своим родом. Именно молодому поколению, в том числе в лице Гузель и Надира

предстоит стать достойными продолжателями своего рода и предстоит возвести прочный фундамент семьи и общества. Так, Туфан Миннуллин выстраивает цепочку личность – семья – личность, утверждая, что через глубокую связь с традициями и родной землей можно внутреннюю целостность и духовное равновесие.

Идея духовного и физического воздействия общества и времени на личность является одним из значимых аспектов творчества Туфана Миннуллина. В его пьесах прослеживается мысль о благотворном влиянии малой родины на физическое и психологическое состояние героев. Это ярко выражено на примере родителей главной героини. Они воспитывались в традиционной сельской среде, где смогли обрести силу духа для противостояния вызовам времени и жизненным трудностям. Они смогли найти свое место в жизни и создали крепкую семью, которую посвятили себя любимому делу.

Однако их дочь Гузель, выросшая в городской среде, характеризующейся отчуждением и борьбой за выживание, несмотря на полученное высшее образование, так и не сумела обрести себя. Ее утрата внутренней целостности и духовной опоры отражает кризис потери таких универсальных ценностей, как «совесть», «мать», «родина».

Пьесы Т. Миннуллина, такие как «Наваждение», «Сон», «Родословная», представляют собой своеобразное возвращение к проблематике, затронутой драматургом еще в 1960-80 гг.: «Люди нашего села», «Камни фундамента», «Соседская девчонка», «Мужчины», «Старик из деревни Альдермеш», «Мы парни деревенские», где понятие малой родины наделено смыслами утешения, спокойствия и убежища, что тесно связано с проблемой сохранения татарских деревень и аутентичного уклада жизни.

Приверженность родной земле осмысливается драматургом как важнейшая этическая ценность, лежащая в основе жизненных принципов главных героев. Она становится центральным испытанием, через которое персонажи проходят на пути к осознанию своего места в мире. Название

пьесы «Мы парни деревенские» неслучайно: в этой фразе, которую главный герой Иртуган часто повторяет, выражена гордость за свое происхождение, родную землю и народ в целом.

По сюжету произведения противопоставляются два героя: честный, прямолинейный, упрямый и трудолюбивый, твердо стоящий на ногах, жизнь и работа которого крепко связана с родной деревней, Иртуган и его полная противоположность Галимзян, который в поисках лучшей доли в молодости уехал из родной деревни и в течение 25 лет скитался по всему Советскому Союзу. Не обретший счастья на чужбине Галимзян решает вернуться в родную деревню, в которой, наконец, обретает физический и психологический покой.

Следует подчеркнуть, что в мировоззрении Т. Миннуллина, основанном на бинарной оппозиции «деревня – город», деревня не просто нейтральное место рождения или географическая точка на карте. Для него это священная земля, которая хранит в себе глубокий смысл: здесь покоятся предки, живут родные и близкие люди, друзья и знакомые. Деревня становится символом духовной связи поколений, хранилищем традиций и корней, и играет важнейшую роль в формировании личной и коллективной идентичности.

Таким образом, в пьесе родная земля представлена в качестве священного места, обладающего способностью приносить человеку просветление, удовлетворение и душевный покой. Несмотря на опоздание, персонаж Галимзян приходит к осознанию того, что родная земля является наиболее ценным для него местом.

В контексте мотива родной земли это проявляется через централизацию национального бытия, акценте на связи между различными поколениями и тревожном описании утраты духовных ценностей с упадком сельских поселений. Эти темы в разной степени отражены в таких пьесах драматурга, как «Ильгизар Вера», «Родословная», «Зятя Гэргэри», «Душа моя», «Мулла», «Одержимый».

В частности, в этнографической комедии из жизни крещенных татар «Зятя Гэргэри» акцентируется внимание на проблемах сохранения традиций и обычаев татар-кряшен. В данных произведениях Туфан Миннуллин мастерски отражает мотив родной земли и исследует вопросы сохранения национальных традиций и культурной идентичности. Автор использует диалект, описание природы и культурных особенностей, а также акцентируя внимание на национальных обычаях и обрядах. Драматург использует создает глубокие и многогранные образы, показывающие важность родной земли для героев его пьесы. Эти произведения воспитывают читателя, призывают к уважению и сохранению своих корней и культурного наследия.

Драматург рассматривает верность традициям и образ жизни народа как одно целое. Мысль о том, что сохранение этих традиций в первую очередь зависит от состояния сельской жизни, пронизывает все события пьесы. В образе главы семьи объединились верность традициям и забота о подрастающем поколении. Рассуждения о родной земле плотно перекликаются с темой хранения традиций и обычаев крещенных татар, которые берегут и которым следуют герои. Тем самым, автор через уважительное отношение к национальным традициям, обрядам воспитывает в читателях укрепление связи с родной землей. По сюжету, главный герой Гэргэри принимает твердое решение выдать свою младшую дочь замуж согласно всем национальным традициям. Так он хочет уберечь ее от участи старших сестер, которые воспитывают своих детей без отцов и оторваны от родной земли. «Младшую дочь я сам замуж выдам. По старинке выдам, соблюдая все народные традиции. Так, чтобы раз и навсегда» [Миңнуллин, 2002: 48], – говорит он, предопределяя предстоящие события пьесы. Григорий ненавязчиво помогает младшей дочери определиться с тяжелым выбором, показывая ей, что соблюдение свадебных традиций народа приведет к счастливой и гармоничной жизни. В образе главы семьи объединились верность традициям и забота о подрастающем поколении, что

отражает мысль о сохранении национальных ценностей через приверженность сельской жизни.

Свахи Палый и Авдаки выступают защитницами и хранительницами обычаев и древних обрядов. Они искусные исполнительницы народных песен и танцев, что вызывает искреннее восхищение и уважение у жителей деревни. Начатый ими ритуал сватовства вовлекает всех его участников и раскрывает морально-этнический смысл конфликта. Состязания среди юношей, связанные с обрядом, являются площадкой для самопознания и демонстрации своих достоинств перед девушкой. Это усиливает связь между поколениями и укрепляет связь с родной землей.

В пьесе «Душа моя» затрагивается темы глобализации и потери культурной идентичности. В этих аспектах исследуется тема родной земли и ее значение в деле сохранения национальных и нравственных ценностей. Главный герой ставится перед выбором, который повлияет на будущее его семьи и сельской общины. Таким образом Туфан Миннуллин раскрывает важность духовной связи с родной землей и культурой. В пьесе активно фигурируют бинарные оппозиции: родина – чужбина, свое – чужое. Главный герой противопоставляет свои традиционные игры и народные песни и заграничные сериалы. «Деревня умерла, раньше люди на берегу озер веселились, по-нашему пели, игры играли, сейчас сидим по домам и смотрим «Тропикану» и «Санта-Барбару» – сокрушается Аляутдин [Мицнуллин, 2021: 399]. Речь героев пропитана любовью к родной земле: «Рядом с домом протекает речка, около которой вьется ива. Красота!» раскрывается перед взором героев [Мицнуллин, 2021: 381]. Эти описания помогают передать читателю атмосферу и чувства героев, подчеркивая их глубокую связь с родной землей и природой. Вместе с малой родиной, город Казань также является родным для героев произведения. Аляутдин выражает сожаление по поводу того, что телевидение Казани недоступно в его родных краях. Он подчеркивает важность новостей из Казани, которые служат духовным ориентиром для всех татар.

Мотив родной земли является центрообразующим и в пьесе «Прощайте». В драме, посвященной жизни представителей татарской интеллигенции, данный мотив не является центральным, тем не менее, он служит средством для осмысления эмоциональной боли, переживаемой героиней экзистенциальной драмы. По сюжету некогда популярная певица Миляуша переживает последние дни своей жизни. К ней, лежащей на смертном одре, из деревни приезжает друг ее молодости Галимулла, которому она признается, что слава и известность не принесли ей счастья и по прошествии лет она поняла, что оно осталось на родной земле. Таким образом, с одной стороны, автор выдвигает идею о том, что счастье нужно искать в первую очередь на родной земле, с другой указывает на то, что образ родной земли, где прошло детство человека, остается в его памяти, независимо от того, где он и кем в настоящее время является.

Наряду с мотивом родной земли, у Т. Миннуллина используется и другой мотив – мотив изгнания или ухода с родины и последующее возвращение. Этот мотив исследуется автором в пьесе «Мулла», где раскрывается судьба Валиахмета, внука репрессированного муллы, сосланного по ложному доносу в Сибирь. Вернувшись в родную деревню, Валиахмет начинает спаивать односельчан и глумиться над ними, мстя таким образом за сосланного деда. Тем не менее, замечая, как меняется деревня и люди вокруг молодого муллы, Валиахмет начинает испытывать метаморфозы и в решающий момент показывает светлую сторону своей натуры и рьяно отговаривает молодого муллу Асфандияра от ухода из этой деревни [Зайдуллин, 2023: 46].

Таким образом, мотив родной земли играет важную роль в творчестве Т. Миннуллина, раскрывая национальный образ мира: 1) он не только отражает тему сохранения самобытности народа, но и служит для раскрытия психологии персонажей; 2) родная земля характеризуется как место, которое способствует духовному и физическому здоровью человека; 3) главные герои многих пьес чувствуют нерасторжимую связь со своими родовыми корнями,

в них отражаются эмоционально-личностные и философско-общечеловеческие ценности автора; 4) в пьесах родная земля выступает внутренним стержнем, который позволяет найти свой путь и не дает сойти с верной дороги.

Еще одним сюжетобразующим мотивом в творчестве Т. Миннуллина является мотив «судьбы». Создавая свой художественный мир, драматург осмысленно закладывает в него свое видение судьбы. У Т. Миннуллина оно тяготеет не только к мусульманской философско-религиозной системе, но и является авторским. Мы попытались проследить реализацию мотива судьбы в разных его пьесах. Уже в названиях некоторых его пьес дается отсылка к судьбе татарского народа и его героев: «У совести вариантов нет» о Мусе Джалиле, «Мы уходим, вы остаетесь» о Г. Тукае, «Агыла да болыт, агыла» о Х. Туфане. В них драматург признает, что судьба человека связана с эпохой, с судьбой народа, что судьба – великая сила и некая программа жизни человека. Именно поэтому ему интересно показать не только судьбу людей, а то, как люди реагируют на свою судьбу, как воспринимают сложные события жизни. Т. Миннулин через поступки своих героев акцентирует внимание на то, что в судьбе есть неизменная часть, но есть и свобода выбора: он может сам решить: бороться со злом или не отвечать на него насилием.

Мотив судьбы выступает сюжетобразующим элементом и в пьесе Т. Миннуллина «Любовница», где драматург акцентирует внимание на необходимости силы воли и духовной стойкости для преодоления жизненных испытаний. Главная героиня Аниса переживает сложный внутренний конфликт: с одной стороны, она влюблена в женатого мужчину, с другой – вступает на путь религии, которая призывает избегать греховных поступков. Туфан Миннулин раскрывает жестокость и превратности судьбы через диалектическое осмысление душевных терзаний героини. Так, автор подчеркивает важность правильного нравственного выбора для сохранения собственной совести. Психологический портрет Анисы отражает глубокую

внутреннюю борьбу между страстью и нравственными идеалами, что позволяет драматургу продемонстрировать трагизм ее судьбы.

Таким образом, анализ литературно-эстетических исканий Туфана Миннуллина позволяет утверждать, что в его творчестве архетипы и мотивы формируют устойчивую систему координат национальной идентичности. В то же время они не являются застывшей формой хранения культурно-исторической информации. Это способствует расширению смысловых горизонтов и повышает степень смысловой многогранности произведений.

### **Выводы по 3-й главе**

Результаты выполненного исследования подтверждают, что в пьесах Туфана Миннуллина последних лет продолжается развитие его литературно-эстетических исканий, которые, несмотря на изменения историко-культурных условий, остаются неизменно ориентированными на глубокое осмысление национальной идентичности, социальных трансформаций и национальных ценностей.

1. Литературно-эстетические поиски Т. Миннуллина в конце XX века претерпели изменения под влиянием его авторской позиции и личности, а также в контексте общенациональных ценностей татарского народа. В результате национальный образ мира в его творчестве приобретает не только индивидуальное звучание, но и становится универсальным отражением мироощущения в целом. Универсальный образ мира у Т. Миннуллина характеризуется проницаемыми границами, включает в себя временные и событийные категории, основан на системе бинарных оппозиций и в то же время остается открытым, не претендуя на исчерпывающую завершенность.

2. Т. Миннуллин использует народные архетипы и мотивы, создавая многозначные образы, которые становятся не только средствами выражения национальной идентичности, но и инструментами для осмысления глобальных процессов в жизни татарского народа и всего человечества. Архетипы и национальные мотивы в творчестве Т. Миннуллина

способствовали осмыслению дихотомий общего и индивидуального, своего и чужого, внешнего и внутреннего, поскольку они базируются на системе бинарных оппозиций. Именно благодаря этому произведения драматурга приобретают полисемантический характер.

3. Новаторские образы героев и художественные открытия Т. Миннуллина привели к пересмотру системы духовных ценностей общества, опровергнув устоявшиеся установки и дав мощный импульс к обновлению как художественного сознания, так и индивидуального мировоззрения.

5. Туфан Миннуллин создает пространство для размышления о месте народа в своем мире, о сохранении национальной самобытности и духовных ценностей. В его произведениях производится художественная реконструкция традиций, философские размышления о судьбе народа в условиях неопределенности и смены парадигм. Подтверждается, что национальная идентичность и культурные традиции являются основой для формирования гармоничного и устойчивого мира.

Для драматурга использование драматургии как метаязыка имело особое значение, поскольку он последовательно отстаивал идею, что татарский народ – этническое сообщество с собственными политическими и экономическими связями, древней культурой и, что особенно важно, единым национальным самосознанием.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Национальный образ мира представляет собой сложный, многослойный концепт, отражающий культурные, духовные и материальные особенности каждого народа и вариант общей мировой цивилизации и исторического процесса. Это понятие является важной теоретической проблемой для современного литературоведения и для татарской литературы в том числе, потому что оно не только описывает уникальность восприятия мира конкретным народом, но и охватывает глубокие смысловые пласты и множество аспектов его существования, от быта до религиозных и философских убеждений.

Концепцию «национальный образ мира» как целостный образ впервые предложил Г. Гачев, поскольку полагал, что различные народы воспринимают общий мир по-разному. По нему каждый этнос видит единое устройство бытия в своей специфической интерпретации. Ориентируясь на положения, выработанные в трудах Г.Д. Гачева, А.Ф. Кофмана, Т.Е. Смыковской, С.В. Шешуновой и других исследователей, нам удалось реконструировать феномен «национальный образ мира» по отношению к творчеству выдающегося татарского драматурга Туфана Миннуллина (1935-2012), сыгравшего определяющую роль в развитии татарской драматургии XX-XXI века. Исследование этого феномена позволило раскрыть специфику национальной культуры, мышления, этнических духовных и нравственных ценностей.

Литературное творчество отдельно взятого писателя выступает не только как зеркало этих особенностей, но и как активный инструмент их передачи и сохранения. Результаты выполненного исследования подтверждают, что модель мира татарского народа отражается в сознании драматурга Т. Миннуллина и национальный образ мира является центральным элементом национального мировоззрения, определяя

онтологическую экзистенцию народа на стыке общественно-политических событий.

В данной диссертационной работе на примере пьес Т. Миннуллина мы выявили, какие проблемы и темы волнуют народ в определенные эпохи, какие идеалы и ценности для него важны. Через эту призму его творчество становится ключевым элементом в формировании и понимании национальной идентичности, показывая, как народ осмысляет и репрезентует свой мир в его многообразии и единстве. Тем самым творчество драматурга с его образами и мотивами играет важную роль в формировании образа мира татарского народа, отражает его специфику, национальный характер, особенности восприятия мира и религиозно-нравственный дискурс, как средство репрезентации этнической культурно-исторической информации.

Особое своеобразие пьес Т. Миннуллина способствуют пониманию вектора развития авторской художественной системы, которая была построена с целью демифологизации идеологии «социалистического реализма» и советского прошлого и отражения изменения и трансформации традиционных ценностей татарского народа. Комплексный анализ его творчества конца XX – начала XXI века позволил выявить уникальные примеры формирования национальной идентичности у его героев на пересечении общественно-политических изменений.

В ходе исследования был проанализирован религиозно-нравственный дискурс драматурга. Под этим термином мы понимаем систему художественных средств сохранения культурной и исторической информации, реализованных через высказывания героев пьес, художественными средствами в тексте. Смысловым ядром являются пьесы и образы, в которых Т. Миннуллин показывает мультирелигиозность татарского социума, где наряду с мусульманским началом (отраженным в пьесах «Ильгизар Вера», «Мулла», «Легенда» и др., присутствует и христианское (в пьесах «Зятья Гэргэри», «Сон») и древнетюркское-

тенгрианское начало («Легенда»). Эта мультирелигиозность нами была определена как «триединый религиозный дискурс».

Религиозно-нравственный дискурс, который принимает форму триединого религиозного дискурса в пьесах Т. Миннуллина последних лет, обусловил присутствие в сознании драматурга диалога культур. Данный диалог нашел отражение в его модели национального мира и художественно реализовался в корпусе пьес Т. Миннуллина, пройдя путь от резкого противопоставления двух религий (мусульманской и христианской) и основанных на них культур в пьесах начала 1990-х гг. через культурный синтез в пьесах 2000-х гг. и завершился утверждением того, что в национальном образе мира татарского народа имеют место тенгрианские, мусульманские и христианские начала.

В рамках исследования религиозно-нравственного дискурса доказывается формирование и дается характеристика новому типу личности в татарском социуме, который сложился в творчестве Т. Миннуллина. Такой герой впитал в себя влияние советской идеологии, трансформировал этнические духовные ценности и не является носителем лишь одного (мусульманского) религиозного начала (в пьесах «Колыбельная», «Наваждение», «Вот так случилось», «Любовница», «Ильгизар Вера», «Сон», «Мулла» и др.). Формулируя кратко, можно сказать, что онтологически ориентированного автора интересует, как именно выражаются этнические ценности и с помощью чего реализуют себя модель национального образа мира и благодаря чему пьесы драматурга обретают способ сохранения национальной идентичности и оформляются в единый идейно-художественный поток.

В ходе исследования стало очевидно, что этнические духовные ценности и идеалы неразрывно связаны с образом жизни татарского народа, они охватывает широкий спектр его культурных, религиозных и социально-экономических практик. На примере пьес конца XX – начала XXI века других татарских драматургов нами было выявлено, что они включают в себя

религиозные убеждения и ритуалы, укоренившиеся в быту, традиции народа и его повседневные привычки, мифологические представления, отражающие духовные и мировоззренческие основы. В ходе анализа произведений к «субстратным» элементам этнических и духовных ценностей мы отнесли такие аспекты, как язык, менталитет, традиционные блюда, национальную одежду, музыку, танцы, ремесла и другие элементы, которые придают уникальность экзистенции народа, поддерживая его национально-культурную идентичность. Мы можем заметить, что многие аспекты национального образа мира у Т. Миннуллина могут быть схожи с художественными аспектами других татарских драматургов.

Важно отметить две тенденции в создании национального образа мира, которые были выявлены нами в ходе исследования творчества Т. Миннуллина. Формирование модели образа мира у драматурга находило реализацию через создание особого метаязыка для раскрытия его национальной специфики и через литературно-эстетические искания.

Одним из основных вариантов художественного изображения образа мира в пьесах Т. Миннуллина является создание этнопоэтики с использованием национальных архетипов и мотивов. Исследование показало, что своеобразные формы мифопоэтики и этнопоэтики у драматурга стали сплавом его литературно-этических исканий и средством передачи культурно-исторической информации. В диссертационной работе на основе исследовательской работы впервые воссоздана классификация архетипического каркаса-структуры, таких как «индивидуализм», «изменение», «принадлежность», «стабильность» и др., составляющих основу мировоззрения татарского народа и драматурга и тем самым формирующих национальный образ мира. Через анализ ключевых архетипов и мотивов представляется возможным более глубокое понимание культурного и исторического контекста, в котором было создано каждое произведение, этнических ценностей и идеалов. Выделенные в пьесах Т. Миннулина каркасы-структуры архетипов используются им не только в

отдельных пьесах, наоборот, мы можем увидеть наличие, наложение в одном произведении друг на друга сразу нескольких структур. Каждый каркас содержит содержание, выраженное посредством архетипичных мотивов. Эти мотивы, включаясь в структуру текста пьес, раскрываются в индивидуальных художественных образах, созданных драматургом для утверждения национального образа мира.

В работе архетипы исследуются в их оппозиции в структуре художественного мира драматурга. Т. Миннуллин противопоставляет архетипы друг другу с целью показа трансформации национальной идентичности, этнических ценностей. В этом ему помогают символизация образов (например, «ворота», «зеркало» в «Вот так случилось»; «галoши», «заблудившаяся бабушка» в пьесе «Наваждение», 2001) и др.), категории пространства и времени («У совести вариантов нет», «Легенда», «Прощайте» и др.), способы включения в структуру пьес легенд, мотивов и образов из народных сказок, произведений татарских писателей начала XX в.; авторское отношение (например, в пьесе «Сон»).

В качестве литературного контекста мы выбрали более двадцати пьес Т. Миннуллиной, написанных с начала 1990-х и до 2010-х гг., в которых этнопоэтика, мифотворчество и мотивы получили максимальную разработку. В результате анализа этих пьес был сделан вывод, что, несмотря на различные художественные контексты использования, узнаваемые архетипы и мотивы «включают» этнические ценности в сознании читателей и помогают им идентифицировать и сохранять национальный образ мира. Так во многих пьесах Т. Миннуллиной, как и у других татарских драматургов этого времени, наблюдается ряд общих мотивов: мотив «родины», мотив «малой родины» (в основном мотиве «деревни»), мотив «дома», как особого пространства традиций и национальной идентичности, мотив «ворот» как идентификатор «своего мира» и «чужого мира», мотив «реки», мотив «деревя» (как символ рода, или символ межы, или символ жизни), мотив судьбы, мотив мудреца и др.

Наше исследование подтвердило, что национальный образ мира у драматурга Туфана Миннуллина представляет собой многогранную художественную структуру, где пространство, время, герои и мотивы взаимосвязаны и через поэтические приемы и актуализацию культурных традиций и этнических ценностей воссоздается миропонимание, картина мира целого народа. Бинарные оппозиции и специфичные категории служат важными аналитическими инструментами, позволяющими выявить и интерпретировать эту картину. Подобный результат открывает широкие перспективы для дальнейшей работы и представляет интерес для изучения художественного отражения национального образа мира в творчестве других татарских драматургов и татарских писателей.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### I. Источники

1. Батулла Р.Р. Кичер мине, әнкәй: пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 440 б.
2. Миңнуллин Т.А. Сайланма әсәрләр: 10 томда. – 1 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 528 б.
3. Миңнуллин Т.А. Сайланма әсәрләр: 10 томда. – 2 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 464 б.
4. Миңнуллин Т.А. Сайланма әсәрләр: 10 томда. – 3 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 447 б.
5. Миңнуллин Т.А. Сайланма әсәрләр: 10 томда. – 4 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 415 б.
6. Миңнуллин Т.А. Сайланма әсәрләр: 10 томда. – 5 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 480 б.
7. Миңнуллин Т.А. Пьесалар. – Казан : Татар. кит. нәшр., 2021. – 654 б.
8. Миңнуллин Т.А. Пьесалар. – Казан : Татар. кит. нәшр., 2010. – 415 б.
9. Юзеев И.Г. Ак калфагым төшердем кулдан... – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 191 б.
10. Хәмид Р.М. Кайтыр идем: пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – 168 б.
11. Гыйләжев М.А. Пьесалар. – Казан : Татар. кит. нәшр., 2002. – 285 б.
12. Хәким З.З. Сайланма әсәрләр: пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1997. – 335 б.

### II. Научная литература

*а) на русском языке*

13. Абрамова Ю.С., Ларина Т.А. К вопросу о «Картине мира» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – №11-1 (77). – С. 55-59.
14. Аминова В.Р. Национальные литературы республик Поволжья как «межлитературная общность» // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография / науч. ред. В.Р. Аминова. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – С. 5-13.
15. Ареева Ю.Е. Основные подходы к исследованию языковой картины мира // Языковое бытие человека и этноса. – 2022. – №4. – С. 224-227.
16. Арсланов М.Г. Зарождение новой стилистики. «Альмандар из Альдермыш» (Т. Миннуллин, М. Салимжанов). «Бичура» (М. Гилязов, Ф. Бикчентаев) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 4. – С. 97-106.
17. Арто А. Театр и его Двойник / Пер. с франц.; Составл. и вступит, статья в. Максимова; Коммент. В. Максимова и А. Зубкова. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440с.
18. Атабаева Г.А. «Диалектика души» как категория литературоведения // Экономика и социум. – 2021. – № 11-2 (90) – С. 891-895.
19. Ахмадуллин А.Г. На путях к правде: Литературоведческие и литературно-критические статьи. – Казань : Татар. кн. изд-во, 1993. – 255 с.
20. Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: истоки и проблемы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. – 511 с.
21. Батталова А.Д. Эволюция образа дома в татарской драматургии (1960-2000 гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Казань, 2006. – 28 с.
22. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
23. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.

24. Борев Ю.Б. Социалистический реализм: социально активная личность включена в творение истории насильственными средствами // Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – С. 402-418.
25. Булавка Л.А. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. – М.: Культурная революция, 2007. – 272 с.
26. Бусыгина Л.В. Поэтическая картина мира в лирике Кузубая Герда: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саранск, 2003. – 23 с.
27. Бутакова Л.О. Авторское сознание как базовая категория текста: когнитивный аспект: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19; Омск. гос. ун-т. – Омск, 2001. – 40 с.
28. Бутакова Л.О. Человек – мир – речь. Индивидуально-авторская картина мира в творчестве поэта Тимофея Белозерова // Язык. Человек. Картина мира. Лингвоантропологические и философские очерки (на материале русского языка). Ч. 1. – Омск, 2000. – С. 94-119.
29. Васильева С.С. Пути развития русской драматургии конца XX века // вестник волгоградского государственного университета. Серия 8. Литературоведение. Журналистика. Вып. 11. – Волгоград: Изд-во волГУ, 2012. – С. 96-102.
30. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / вступ. ст. И.К. Горского; Сост., коммент. В.В. Мочаловой. – М.: Высш. шк., 1989. – 406 с.
31. Видгоф В.М. Современное образование в контексте целостного подхода (к обоснованию метода эстетико-продуктивной педагогики) – Томск; Томский государственный университет, 2005. – 252 с.
32. Габаши А. Новые открытия Туфана Миннуллина // Казань. – 2008. – № 7. – С. 42-52.
33. Гагин И.А. Волжская Булгария – Северный форпост исламского мира (к вопросу о путях проникновения ислама на волгу) // Исламоведение. – 2017. – № 3. – С. 46-60.

34. Галимова Э.М. Новаторские черты в постановке трилогии спектаклей о жизни и творчестве выдающегося поэта Г. Тукая // Габдулла Тукай и тюркский мир: материалы международной конференции, посвященной 130летию со дня рождения Г. Тукая / сост. Ф.Х. Миннуллина, А.Ф. Ганиева. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – С. 125-128.
35. Гареева Н. Восемь аншлагов в Москве // Татарский мир.– 2013. – № 2. – С. 13-14.
36. Гарипова Л.Р. Концепты татарской языковой картины мира: репрезентации в лексеме «донья»: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.02. – Казань, 2007. – 22 с.
37. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука, 1993. – 304 с.
38. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с.
39. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М.: Советский писатель, 1988. – 448 с.
40. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. – М.: Институт ДИДИК, 1999. – 368 с.
41. Гачев Г.Д. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос . – М, 1995. – 511 с.
42. Герц Г. Принципы механики, изложенные в новой связи / Герман Герц; под ред. И.И. Артоболевского; перевод с нем. В.Ф. Котова, А.В. Сулимо-Самуйло. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1959. – 386 с.
43. Глазкова Т.А. Роль «Демифологизации» в истории культуры // вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2008. – № 10. – С. 126-133.
44. Григорьева Т.П. Образы мира в культуре: встреча Запада с востоком // Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – С. 262-299.

45. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – 456 с.
46. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон: сб. статей / под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академ. проект, 2000. – С. 743-784.
47. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон: Сб. статей / под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академ. проект, 2000. – С. 281-288.
48. Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм // Соцреалистический канон: сб. статей / под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академ. проект, 2000. – С. 101-108.
49. Джененко О.В., Куликова Е.Ю., Тинакина в.О. Картина Мира – Языковая Картина Мира – Этническая Картина Мира // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №1-1. – С. 285-288.
50. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
51. Загидуллина Д.Ф. Авангард в татарской литературе 1960-1980 гг.: причины возникновения и национальные особенности // Филология и культура. Philology and culture. – 2014. – № 2 (36). – С. 126-130.
52. Загидуллина Д.Ф. Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2013. – 207 с.
53. Загидуллина Д.Ф. Преемственность общетюркской и татарской литературы: мотив родной земли // Казанский лингвистический журнал = Kazan linguistic journal. – Казань. –2021. –№ 4. – С. 499-511.
54. Загидуллина Д.Ф. Символические модели мира в творчестве Дардменда // Диалог культур: русско-татарские связи. – Москва-Ярославль: Ремдер, 2005. – С. 98-104.
55. Загидуллина Д.Ф. Современная татарская проза (1986–2016 гг.): основные тенденции историко-культурного процесса. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017. – 246 с.

56. Загидуллина Д.Ф. Татарская литература XX – нач. XXI в.: «мягкость» модернизма-авангарда-постмодернизма (к постановке проблемы). – Казань: ИЯЛИ, 2020. – 256 с.

57. Загидуллина Д.Ф. Татарская литература и национальный театр: одна дорога на двоих // Театр XXI века и вызовы нового времени: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию татарского театра / под ред. Э.М. Галимовой. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – С. 4-13.

58. Загидуллина Д.Ф. Художественные приемы и стилевые обновления в татарской литературе (в контексте тюркских литератур XX–XXI вв.). – Казань, 2022. – 252 с.

59. Зайдуллин Б.Р. Религиозно-нравственный дискурс как один из путей в будущее народа (на примере драмы «Мулла» Т. Миннуллина) // Modern Humanities Success / Успехи гуманитарных наук. – 2023. – № 12. – С. 43-47.

60. Закирзянов А.М. Жанр трагедии в современной татарской драматургии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2010. – № 1. – С. 226-235.

61. Закирзянов А.М. Мифопоэтическая основа драмы Т. Миннуллина «Мулла» // Башкирский народный эпос «Урал батыр» и духовное наследие народов мира: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 80-летию со дня рождения выдающегося ученого-фольклориста, доктора филологических наук, профессора А.М. Сулейманова (24 мая 2019 года), Ч. 1. – Уфа: Издательство БГПУ, 2019. – С. 148-152.

62. Закирзянов А.М. Модель татарской деревни в творчестве Т. Миннуллина // Социокультурное пространство российской провинции: историческая память и национальная идентичность: Сборник научных материалов IX Международных Стахеевских чтений. – Елабуга, 2019. – С. 194-198.

63. Закирзянов А.М. Основные направления развития современного татарского литературоведения (кон. XX – нач. XXI в.). – Казань: Ихлас, 2011. – 320 с.

64. Закирзянов А.М. Проблема эпохи и героя в современной татарской драматургии // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2009. – № 7 (41). – С. 187-191.

65. Закирзянов А.М. Синтез религиозной и философской мысли в современной татарской драматургии // Роль ислама в стабилизации социальных процессов: сборник статей и тезисов II Международной научно-практической конференции, 18 марта 2017 г. / под ред. Р.Ш. Шайхевалиева. – Набережные Челны: Ак мечеть, 2017. – С. 32-35.

66. Закирзянов А.М. Современное татарское литературоведение: достижения, проблемы и перспективы развития // Национальные литературы на современном этапе: научные концепции и гипотезы: Круглый стол, посвященный 80-летию создания Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. – Казань: ИЯЛИ, 2019. – С. 80-88.

67. Закирзянов А.М. Современное татарское литературоведение: традиции, закономерности, поиски. – Казань: ИЯЛИ, 2019. – 370 с.

68. Закирзянов А.М. Трансформация образов-символов в современной культурной ситуации (на примере татарской драматургии) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университет. – 2009. – №2. – С. 149-154.

69. Закирзянов А.М. Коранические мотивы в современной татарской драматургии / А.М. Закирзянов, Ф.И. Габидуллина, Л.А. Закирзянова // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 2. – С. 337-340.

70. Закирова Р.Р. Концепт «Моң» в татарской языковой картине мира и его репрезентация в русском и английском языках // Все грани языка: теоретические и прикладные аспекты разноструктурных языков / Под ред.

Д.Р. Сабировой, С.С. Тахтаровой, Л.Р. Сакаевой, И.И. Абдулганеевой. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2024. – С. 135-156.

71. Замалетдинов Р.Р. Концепты Дөнъя, Өй, Йорт в татарской языковой картине мира // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2006. – № 6. – С. 71-84.

72. Захаров В.Н. Идея этнопоэтики в современных исследованиях // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск, – 2020. – № 3. – С. 7-19.

73. Ибрагимов А.М. Манипулирование массовым сознанием (социально – философский анализ): Автореф. дис... канд. филос. наук. – Ростов-на-Дону, 2001. – 22 с.

74. Ибрагимов М.И. Комедия Т. Миннуллина «Альмандар из Альдермеша» // Миннуллин Т. Альмандар из Альдермеша [Текст]: пьесы: [книга для внеклассного чтения] / Туфан Миннуллин; [сост., аналит. ст. М.И. Ибрагимова]. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2011. – С. 75-79.

75. Ибрагимов М.И. Экзистенциальная безопасность как категория сопоставительного литературоведения // Проблемы истории, культуры и развития языков народов Татарстана и волго-Уральского региона: Материалы науч.- практ. конф. / Ред. кол.: А. Бурханов (отв. ред.) и др., – Казань, Gumanitarya, 2002. – С. 45-51.

76. Ислам классический: энциклопедия. – М.: Изд-во Эксмо. – СПб.: Мидгард, 2005. – 416 с.

77. Казанкова К.В. Фольклорно-мифологический аспект творчества Габриэля Гарсиа Маркеса: рассказы 1940–60-х гг., роман «Сто лет одиночества»: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2011. – 188 с.

78. Каналаш О.П. Национальная картина мира как компонент лингвистического исследования // *Lingua mobilis*. – 2012. – № 6 (39). – С. 70-73.

79. Касевич В.Б. Язык и культура // Филология. Русский язык. Образование: Сборник статей, посвященный юбилею профессора Л.А. Вербицкой. – СПб., 2006. – С. 115-132.

80. Каюмова Г.И. Концепция исторической личности в творчестве Ризвана Хамида // Научный Татарстан. – 2015. – № 2. – С. 127-130.
81. Кильдяшова Т.А. Паршева Е.М., Сибирцева Ю.А. Осмысление изучения религии в советской атеистической литературе // Социально-политические науки. – 2021. – № 6. – С. 177-185.
82. Ключевский В.О. Значение преподобного Сергия для русского народа и государства // Развитие личности. – 2014. – № 6. – С. 60-79.
83. Колистратова А.В., Колистратова А.В. О соотношении понятий «Картина мира», «Языковая картина мира», «Фольклорная языковая картина мира» // Научный альманах ассоциации France-Kazakhstan. – 2023. – № 2. – С. 61-65.
84. Корнилов О.А. Языковые картины мира как отражения национальных менталитетов: дис. ... д-ра культурологических наук: 24.00.04 – М., 2000. – 464 с.
85. Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ЧеРо, 2003. – 349 с.
86. Корнющенко-Ермолаева Н.С. Коллективная историческая память: основания выделения понятия и роль в современной культуре // векторы благополучия: экономика и социум. – 2020. – № 3 (38). – С. 32-51.
87. Королева Ю.В. Подходы к изучению национально-культурной специфики // Языковое бытие человека и этноса. – 2006. – № 4. – С. 118-128.
88. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. – М.: Наследие, 1997. – 320 с.
89. Кошанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – 107 с.
90. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? – М.: ИТДГК «Гинезис», 2003. – 375 с.
91. Крысько В.Г. Этническая психология : учебник для вузов. – 10-е изд., перераб. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2024. – 359 с.

92. Кулинская С.В. Картина мира как национально-культурный и языковой феномен // Вестник Краснодарского университета МВД России. – 2010. – № 4. – С. 101-105.
93. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
94. Латыпова А.В. Современная татарская поэзия Башкортостана: национальная картина мира и жанровая парадигма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2021. – 24 с.
95. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – Москва : Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.
96. Лейдерман Н.Л. «Магистральный сюжет». XX век как литературный мегацикл // Урал. – 2005. – № 3. – С. 235–239.
97. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.
98. Любимова Н.А., Бузальская Е.в. Картина мира: бытие и научный потенциал термина // Русский язык за рубежом. – 2012. – № 6 (235). – С. 40-49.
99. Любимова, Н.А., Бузальская Е.в. «Картина мира»: содержание, терминологический статус и общая иерархия ее составляющих // Мир русского слова. – СПб. – 2011. – № 4. – С. 13-20.
100. Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. Высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2001. – 208 с.
101. Маслова в.А. Когнитивная лингвистика. – Минск: ТетраСистемс, 2008. – 266 с.
102. Матуева А.Б. Взаимодействие культурных и этнопоэтических традиций в национальной картине мира бурятских поэтов 1960–1980-х гг. (Лирика Д. Улзытуева, Ц.-Д. Хамаева): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2011. – 25 с.

103. Мингалиева Л.Э. Современная татарская драматургия: тематическое разнообразие и художественная специфика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2009. – 24 с.
104. Миниханов Ф.Г. Знаток души народа: драматург, прозаик, публицист, общественный деятель Туфан Миннулин // Научный Татарстан. – 2022. – № 2. – С. 69-78.
105. Миннегулов Х.Ю. Записи разных лет: Татарская литература: история, поэтика и взаимосвязи. – Казань: Идел-Пресс, 2010. – 407 с.
106. Миннегулов Х.Ю. Тюрко-татарская словесность в контексте межлитературных связей. – Казань: Изд-во «Ихлас», 2017. – 360 с.
107. Миннуллина Ф.Х. Жанр драмы в татарской драматургии рубежа XX–XXI веков. – Казань: ИЯЛИ, 2019. – 144 с.
108. Миннуллина Ф.Х. Новые явления в татарской драматургии конца XX – начала XXI вв. // Научный Татарстан. – 2021. – № 2. – С. 78–89.
109. Миннуллина Ф.Х. Нравственные ценности в современной татарской драматургии // Театр. Время. Герой: сборник V Международной научно-практической конференции, посвященной 50-летию со дня основания Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова (31 марта 2018 года). – Уфа, 2018. – С. 136-143.
110. Миннуллина Ф.Х. Образы религиозных деятелей в татарской драматургии начала XXI века (Т. Миннуллин. «Мулла», Р. Зайдулла. «Любовь бессмертная») // Научный Татарстан. – 2013. – № 1. – С. 124-128.
111. Мирхаев Р.Ф. Татарская религиозно-языковая картина мира: эволюция культурных и духовно-ценностных ориентиров. – Казань: ИЯЛИ, 2017. – 120 с.
112. Мирхаев Р.Ф., Гумеров И.Г. Духовные ценности и традиции тэнгрианства в структуре религиозного мировоззрения татарского народа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 10-3 (64). – С. 40-42.

113. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – 605 с.
114. Мухина В.С. Уникальный диапазон понятия «Архетип» // Развитие личности. – 2014. – № 4. – С. 163-200.
115. Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеяра – М.: Гнозис, 1995. – 216 с.
116. Нигматуллина Ю.Г. «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве. – Казань: Фэн, 2002. – 175 с.
117. Нуруллина Ф.Ф. Изучение монолога и диалога на примере драматургических произведений Т. Миннулина // Вестник НГПИ. Вып. 7. – Набережные Челны: НГПИ. 2006. – С. 83-88.
118. Нуруллина Ф.Ф. Поэтическая ономастика драматургии Туфана Миннулина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2011. – 24 с.
119. Обухова О.Н., Оношко в.Н., Березина Ю.В. Подходы к исследованию картины мира // Вестник вятского государственного университета. – 2017. – № 10. – С. 96-104.
120. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
121. Пименова М.В. Сопоставительная концептология (на примере эквивалентных концептов мудрость и wisdom) // Изменяющийся славянский мир: новое в лингвистике: [сборник статей]; отв. ред. М.В. Пименова. – Санкт-Петербург-Севастополь: Рибэст, 2009. – С. 61-68.
122. Пименова М.В. Фольклорные картины мира русского и татарского народов // Филология и культура. – 2012. – № 28. – С. 95-98.
123. Полунина Е.Д. Специфика языковой картины мира как наследия национальной культуры народа // Молодой ученый. – 2022. – № 1 (396). – С. 283-284.

124. Пономарева А.Ю. К вопросу о соотношении национальной, индивидуально-авторской и художественной картин мира // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей V Междунар. науч. конф. молодых ученых (12 февраля 2016 г.). – Екатеринбург: Уральский федеральный университет. 2016. – С. 16-22.
125. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – Москва : Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. – 357 с.
126. Распутин В.Г. Что в слове, что за словом? – Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1987. – 336 с.
127. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б.А. Серебренников, Е.С. Кубрякова, в.И. Постовалова и др. – М.: Наука, 1988. – 216 с.
128. Российский энциклопедический словарь: [в 2 кн.] / Гл. ред. А.М. Прохоров. А - Н / 27 см. – Москва : Большая Рос. энцикл., 2001. – 1023 с.
129. Российский энциклопедический словарь : [в 2 кн.] / Гл. ред. А.М. Прохоров. Н - Я / 27 см. – Москва : Большая Рос. Энцикл., 2001. – 1027-2015 с.
130. Руднев В.П. Словарь русской культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
131. Руднев в.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: «Аграф», 2001. – 608 с.
132. Сагитова Г.Р. Художественная картина мира в драматургии Аяза Гилязова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2007. – 27 с.
133. Салихов Р.Г. Концепция героя в татарском литературоведении: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02. – Елабуга, 1999. – 401 с.
134. Салихова А.Р. Особенности формирования и развития татарского сценического искусства [монография]/ АН РТ, ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова [науч. ред. М.Г. Арсланов]. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – 360 с.

135. Салькаев Т.Х. Духовная культура татар-мишарей: традиции, трансформации, особенности: на материалах Среднего Поволжья: дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01. – Саранск, 2011. – 141 с.

136. Самситова Л.Х. Сущность и специфика культурных концептов в языковой картине мира // Вестник Башкирского государственного университета – 2012. – № 3 (I), том 17. – С. 1529-1532.

137. Саттарова А.М. Современная татарская драматургия (1985-2000 гг.): Концепция эпохи и героя: дисс. ... канд. филол. наук; Тат. гос. гуманитар.-пед. ун-т. – Казань, 2004. – 162 с.

138. Саттарова А.М. Современная татарская драматургия (1985–2000 гг.): концепция эпохи и героя. – Казань: Гуманитария, 2003. – 152 с.

139. Саттарова А.М. Современная татарская драматургия (1985-2000 гг.): Концепция эпохи и героя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2003. – 24 с.

140. Сафиуллин Я.Г. Что такое национальная литература? Приглашение к дискуссии // Проблемы сравнительного литературоведения и фольклористики Урало-Поволжья: сб. ст. и материалов: к 70-летию литературоведа и фольклориста, доктора филол. наук, профессора В.Г. Родионова. – Чебоксары: ЧГИГН, 2018. – С. 32-160.

141. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и мышление. – М.: Наука, 1988. – 242 с.

142. Сибгаева Ф.Р. Лингвокультурный концепт «Мәхәббәт» (Любовь) в татарской языковой картине мира: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 10.02.02. – Казань, 2009. – 24 с.

143. Ситдикова Ч.Ф. Принципы и приемы создания художественной картины мира в прозе Ф. Сафина и Н. Гиматдиновой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2013. – 23 с.

144. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов / И.С. Скоропанова. – 2-е изд., испр. – М. : Флинта : Наука, 2000. – 607 с.

145. Смыковская Т.Е. Национальный образ мира в прозе В.И. Белова: монография. – 3-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2021. – 156 с.
146. Смыковская Т.Е. Национальный образ мира в прозе В.И. Белова: монография. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 160 с.
147. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2001. – 824 с.
148. Султанов К.К. Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 196 с.
149. Текенова У.Н. Национальная картина мира в прозе Дибаша Каинчина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Горно-Алтайск, 2008. – 28 с.
150. Телия В.Н. Культурно-языковая компетенция: ее высокая вероятность и глубокая сокровенность в единицах фразеологического состава языка // Культурные слои во фразеологизмах и дискурсивных. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 19-30.
151. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. – М., 2000. – 624 с.
152. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
153. Тухватова Г.Ф. Художественная картина мира в творчестве Габдулгазиза Мунасыпова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Казань, 2011. – 184 с.
154. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. – М.: Аделант, 2014. – 800 с.
155. Файзуллин Ф.С. Национальные ценности и ценностные ориентации // Вестник Башкирск. ун-та. – 2012. – № 4. – С. 685-688.
156. Фукс К.Ф. (1776-1846). Казанские татары, в статистическом и этнографическом отношениях / Соч. д. с. с. К. Фукса. – Казань : Унив. тип., 1844. – 131 с.

157. Хабутдинова М.М. Талантом обретенное бессмертие: итоги театральной декады в честь 80-летия Туфана Миннуллина // TATARICA. – 2015. – №2 (5). – С. 81-102.

158. Хайруллина Д.М. Образ женщины в русской и татарской литературе 1890-1917 годов на примере творчества Г. Исхаки и М. Горького: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Казань, 2005. – 20 с.

159. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 1999. – 398 с.

160. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник для высш. учеб. завед. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.

161. Халхарова Л.Ц. Проза Ч. Цыдендамбаева: специфика создания национальной картины мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2007. – 22 с.

162. Ханзафаров Н. Г. Татарская комедия: истоки и развитие. – Казань: Фэн, 1996. – 267 с.

163. Ханнанов Р.Г. Татарская драматургия в начале XX века в контексте тюркских литератур // Вестник Чувашского университета Гуманитарные науки / Гл. ред. Л.П Кураков, зам. гл. ред. ГЕ Корнилов. – 2009. – № 1. – С 320-324.

164. Хоруженко К.М. Культурология. Энциклопедический словарь. – Ростов-на-Дону: Изд-во «Феникс», 1997. – 640 с.

165. Чернец Л.В. Мир произведения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая Школа: «Академия», 1999. – С. 191-202.

166. Шакирова Г.А. Драматургия Туфана Миннуллина 80-90-х годов: Тематика и проблематика; жанровая разновидность; методика изучения в школе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2000. – 24 с.

167. Шакирова Г.А. Драматургия Туфана Миннуллина 80-90-х годов: Тематика и проблематика; жанровая разновидность; методика изучения в школе: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02, 13.00.02. – Елабуга, 2000. – 200 с.

168. Шамсутова А.А. Мифологизм и фольклорные мотивы в современном татарском романе // Роман в литературе и культуре народов России: сборник материалов всероссийской научно-практической конференции / Ответственные редакторы: И. С. Цыремпилова, З.А. Серебрякова. – Улан-Удэ: Издательско-полиграфический комплекс ФГБОУ ВО ВСГИК, 2021. – С. 85-99.

169. Шамсутова А.А. «Постмодернистская концепция» в татарской литературе // Учен. зап. ТГГИ. – 2003. – № 11. – С. 12-14.

170. Шамсутова А.А. Отражение просветительских концепций в татарской драматургии XIX – нач. XX вв. // Просветительское движение у тюркских народов и творчество Абая: материалы Междунар. науч. конф., посв. 175-летию со дня рождения казахского поэта, просветителя, общественного деятеля Абая Кунанбаева. Казань, 14 декабря 2020 г. / сост.: Ф.Г. Файзуллина, Г.А. Хуснутдинова. – Казань: ИЯЛИ, 2020. – С. 280-283.

171. Шарипов М.С. Драматургия Туфана Миннуллина. Проблемы героя и его художественное воплощение: автореф. дис...канд. филол. наук: 10.01.02. – Уфа, 1989. – 20 с.

172. Шарипова А.С. Идеино-эстетические особенности татарской советской драматургии 1960-х годов (на примере пьес Ш. Хусаинова и Т. Миннуллина) // Russian Linguistic Bulletin. – 2021. – С. 138-141.

173. Шарипова А.С. Татарская драматургия XX – начала XXI в.: Инвариант и его исторические трансформации: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02. – Казань, 2022. – 322 с.

174. Шаряфетдинов Р.Х., Галимуллина А.Ф. Цветообразы в художественно-колоративной системе современной татарской литературы // Новый филологический вестник. – 2024. – № 1 (68). – С. 249-267.

175. Шешунова С.В. Национальный образ мира в русской литературе: П.И. Мельников-Печерский, И.С. Шмелев, А.И. Солженицын: дисс... д-ра филол. наук: 10.01.01. – Дубна, 2006. – 368 с.

176. Шигалугова З.Х. Парадигма гендерной художественной картины мира в балкарской лирике 1960-1970-х годов (К. Кулиев – Т. Зумакулова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Нальчик, 2011. – 22 с.

177. Шурыгина Е.Н. Понятие «Картина мира» в лингвокультурологическом освещении // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 3. – С. 184-187.

178. Юркова М.В. Значение культурной и природной специфики региона для восприятия образа «Малой родины» (на примере жителей Архангельской области) // Вестник славянских культур. – 2017. – Т.45 – С. 61-70.

179. Юсупова Н.М., Ибрагимов М.И. Современная татарская драматургия // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография / науч. ред. В.Р. Аминева. – Барнаул: ИГ «Сипресс», 2012. – С. 124-132.

*б) на татарском языке*

180. Әдәбият белеме. Терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге / мөх.: Т.Н. Галиуллин, Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2007.– 231 б.

181. Әхмәдуллин А.Г. Бүгенге татар драматургиясенәң кайбер үзенчәлекләре // Мирас. – 2004. – № 2. – Б. 87-91.

182. Әхмәдуллин А.Г. Туфан Миңнуллин // Татар әдәбияты тарихы: алты томда. – 6 т. – Казан: «Раннур» нәшр., 2001. – Б. 405-430.

183. Әхмәдуллин А.Г. Татар драматургиясенәң тәүге адымнары // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 3 т.: XIX йөз / [фәнни мөх. Ф.Г. Галимуллин]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – Б. 439-448.

184. Батталова А.Д. Татар драматургиясендә йорт образының үсеш-үзгәреше (1960-2000 еллар): филол. фән. ... канд. дис: 10.01.02. – Казан, 2006. – 175 б.

185. Батталова А.Д. Татар драматургиясендә йорт образының үсеш-үзгәреше (1960–2000 еллар): Монография. – Казан, 2009. – 132 б.

186. Безнең Туфан: әсәрләр, мәкаләләр, истәлек-хатирәләр. / [төз.: И. Ибраһимов, Г. Бәйрәмова, Ф. Мөслимова]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 430 б.
187. Габәши А.Р. Татар драматургиясенәң киләчәгә өметле («Мулла», «Дивана» спектакльләре турында) // Сәхнә. – 2008. – № 10. – Б. 6-7.
188. Габәши-Салихова А.Р. Ижатында – ил җаме // Миңнуллин Т. Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 5–13.
189. Гайнуллина Г.Р 1960-1980 еллар татар прозасында милли яшәеш нигезләрен барлау. – Казань: Ихлас, 2012. – 84 б.
190. Ганиева Ф.А. Татар прозасының сәнгатьләлек сыйфатлары // Материалы итоговой научно-практической конференции за 2001 год / Отв. ред. Ф. Хакимянов. – Казань: Изд-во ТГГИ, 2002. – С. 82-83.
191. Закирянов Ә.М. Туфан Миңнуллинның ижат дөнъясы (соңгы еллар ижатына бер караш) // Мәйдан. – 2010. – № 9. – Б. 112-123.
192. Закирянов Ә.М. Драматургия // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 6 т.: 1960-1980 еллар / [фәнни мөх. Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закирянов]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – Б. 453-483.
193. Закирянов Ә.М. Драматургия // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 7 т.: 1985–2000 еллар / [фәнни мөх.: Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закирянов]. – Казан: Фолиант, 2019. – Б. 347-373.
194. Закирянов Ә.М. Ижат тылсымы: әдәби портретлар, күзәтү мәкаләләре, рецензияләр. – Казан: Мәгариф-Вакыт, 2022. – 416 б.
195. Закирянов Ә.М. Руһи таяныч: әдәби тәнкыйть мәкаләләре – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 288 б.
196. Закирянов Ә.М. Т. Миңнуллинның XX гасыр ахыры ижатында әдәби-эстетик эзләнүләр // Фәнни Татарстан. – 2019. – № 3. – Б. 57-64.
197. Закирянов Ә.М. Татар әдәбият белеме: традицияләр һәм үсеш тенденцияләре. – Казан: ТӘҺСИ, 2018. – 352 б.

198. Закиржанов Ә.М. Туфан Миңнуллин драматургиясе: монография. – Казан: ТӘҺСИ, 2022. – 252 б.
199. Закиржанов Ә.М. Хәзерге татар драматургиясендә дини мотивлар // Роль Ислама в стабилизации социальных процессов: сборник статей и тезисов I Международной научно-практической конференции, 14 марта 2015 г. / под ред. Р.И. Хазиева. – Набережные Челны: Ак мечеть, 2015. – Б. 249-252.
200. Закиржанов Ә.М. Хәзерге татар драматургиясендә мифологизм // Tatarica. – 2015. – № 2 (5). – Б. 61-80.
201. Закиржанов Ә.М. Хәзерге татар драматургиясендә актуаль мәсьәләләр: Уку-укыту әсбабы. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 2010. – 76 б.
202. Закиржанов Ә.М. Татар әдәбият белеме: традицияләр һәм үсеш тенденцияләре. – Казан: ТӘҺСИ, 2018. – 352 с.
203. Жамалетдинов Р.Р. Тел һәм мәдәният. Татар лингвокультурологиясе нигезләре. – Казан: Мәгариф, 2006. – 351 б.
204. Заһидуллина Д.Ф. Дөнья сурәте үзгәрү: XX йөз башы татар әдәбиятында фәлсәфи әсәрләр. – Казан: Мәгариф, 2006. – 191 б.
205. Заһидуллина Д.Ф., Йосыпова Н.М. XX гасыр татар әдәбияты тарихы: дәрәҗәлек. – 2 нче китап: XX йөзгә икенче яртысында татар әдәбияты. – Казан: Казан университеты, 2011. – 196 б.
206. Заһидуллина Д.Ф. 1960-1980 еллар татар әдәбияты: яңарыш майданнары һәм авангард эзләнүләр: монография. – Казан : Татар. кит. нәшр., 2015. – 383 б.
207. Миңнуллина Ф.Х. XX гасыр ахыры татар драматургиясендә шәхес фәжигәсе (Т. Миңнуллин, Р. Хәмид, З. Хәким әсәрләре мисалында) // Тюркский мир и исламская цивилизация: проблемы языка, литературы, истории и религии: материалы IX Международной тюркологической конференции (Россия, Республика Татарстан, г.Елабуга, 13–14 апреля 2018 г.) / отв. ред. Р.Б. Камаева. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. – Б. 171–174.

208. Миңнуллин Т.А. Татарның бер баласы. – Казан: Рухият, 2003. – 476 б.

209. Миңнуллин Т.А. Утырып уйлар уйладым: Көндәлекләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1997. – 382 б.

210. Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 7 т.: 1985–2000 еллар / [фәнни мөх.: Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов]. – Казан: Фолиант, 2019. – 576 б.

211. Ханзафаров Н.Г. Татар драматургиясе: күзәтүләр, ижат портретлары: фәнни һәм тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: ТӘҺСИ, 2022. – 264 б.

212. Хатипов Ф.М. Әдәбият теориясе: югары уку йортлары, педагогия училищелары, колледж студентлары өчен кулланма. – Казан: Мәгариф, 2000. – 351 б.

213. Хәсәнова Ф.Ф. Татар шигърияте: үткәне һәм бүгенгесе // Казан утлары. – 2009. – № 10. – Б. 149-150.

214. Шәрипова А.С. XX гасыр ахыры – XXI гасыр башы татар драматургиясендә халык язмышы темасы (Т. Миңнуллин, Д. Салихов, Р. Зәйдулла әсәрләре мисалында) // Фәнни Татарстан. – 2022. – № 1 (33). – Б. 72-80.

### **III. Электронные ресурсы**

215. Завьялова В. «Разве то, что татарский народ еще живет – это не чудо?» / В. Завьялова, А. Нигматуллин // Бизнес-онлайн. – 2019. – 22 апреля [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.businessgazeta.ru/article/421768> (дата обращения – 01.09.2023).

216. Карл Густав Юнг. Архетип и символ. – М., 1991 // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/4229> (дата обращения: 12.03.2020).

217. Хайдеггер М. Время картины мира. // Владимир Бибахин [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: [http://bibikhin.ru/vremya\\_kartiny\\_mira](http://bibikhin.ru/vremya_kartiny_mira) (дата обращения: 26.03.2024).

218. Мевляна Джалаледдин Мухаммед Руми // Refuge [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: [https://refuge.ucoz.ru/blog/mevljana\\_dzhalaleddin\\_mukhammed\\_rumi/2015-04-03-12](https://refuge.ucoz.ru/blog/mevljana_dzhalaleddin_mukhammed_rumi/2015-04-03-12) (дата обращения: 19.04.2024).

219. Миннуллина Ф.Х. Некоторые особенности татарской драматургии конца XX века // Научно-издательский центр «Открытое знание» [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: <https://scipress.ru/philology/articles/nekotorye-osobennosti-tatarskoj-dramaturgii-kontsa-khkh-veka.html> (дата обращения: 27.03.2023).

220. Миңнуллин Т. Төш // Мәйдан. – 2013. – № 4. [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: <http://майдан-журнал.рф/tt/yazmalar/item/273-tosh> (дата обращения: 28.02.2024).