

На правах рукописи



Миннуллина Фатыма Халиулловна

**ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ТАТАРСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

5.9.1 – Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Казань – 2026

Работа выполнена в отделе литературоведения обособленного структурного подразделения государственного научного бюджетного учреждения «Академия наук Республики Татарстан» «Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан».

Научный консультант: **Закирзянов Альфат Магсумзянович,**
доктор филологических наук, доцент

Официальные оппоненты: **Антонов Юрий Григорьевич,**
доктор филологических наук, доцент,
заведующий кафедрой мордовских
языков и литературы ФГБОУ ВО
«Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет
им. Н.П. Огарева» (г. Саранск)

Зайцева Татьяна Ивановна,
доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой удмуртской
литературы и литературы народов России
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный
университет» (г. Ижевск)

Шарипова Алсу Самигулловна,
доктор филологических наук, начальник
Управления национального образования
Министерства образования и науки
Республики Татарстан (г. Казань)

Ведущая организация: БНУ Чувашской Республики «Чувашский
государственный институт гуманитарных
наук» Министерства образования
Чувашской Республики (г. Чебоксары)

Защита диссертации состоится 29 июня 2026 г. в 13 ч. 00 мин. на заседании диссертационного совета 72.1.001.02 при ГНБУ «Академия наук Республики Татарстан» по адресу: 420111, г. Казань, ул. Баумана, 20.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Академии наук Республики Татарстан по адресу: 420111, г. Казань, ул. Баумана, 20.

Электронная версия автореферата размещена на официальном сайте ГНБУ «Академия наук Республики Татарстан» <http://www.antat.ru> и на официальном сайте Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования РФ <http://vak.minobrnauki.gov.ru>

Автореферат разослан « ____ » _____ 2026 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических наук,
доцент



М. И. Ибрагимов

Актуальность темы исследования. Вторая половина XX – начало XXI века в истории татарской литературы характеризуется интенсивным диалогом между традиционными и новыми художественными практиками, что порождает оригинальные жанровые и поэтические феномены. Исследование этих явлений имеет важное значение для понимания роли искусства слова в формировании национального художественного сознания и сохранении культурной идентичности.

В системе литературных родов тенденции обновления жанрово-стилистических форм, художественного отражения социокультурных трансформаций в обществе, в целом, и в национальной литературе, в частности, наиболее отчетливо прослеживаются в драме. Драматический род по своей природе синтетичен – он способен органично соединять элементы художественной литературы и сценического искусства, драмы, лирики и эпоса, создавая уникальные гибридные формы. Подобные явления требуют фундаментального научного анализа и разъяснения не только для углубленного понимания жанровой специфики, но и для комплексной оценки путей и перспектив развития татарской сценической литературы. Детальное выявление закономерностей внутреннего движения драматического рода и определение его национальных особенностей и характера художественных экспериментов также являются объектами пристального исследования. В связи с этим возникает потребность в осмыслении жанрового процесса в татарской драматургии. Такой подход способен качественно преобразовать методологический инструментарий литературоведения, расширить представления о динамике литературного процесса отдельно взятого национального искусства слова. Вышесказанное свидетельствует о необходимости основательного научного анализа проблем жанра в целом, и комплексной оценки жанрового процесса татарского драматического рода второй половины XX – начала XXI века. Следовательно, **актуальность** данного исследования обусловлена недостаточной разработанностью темы эволюционной трансформации драматургических жанров в современном татарском литературоведении; потребностью в исследованиях основных тенденций развития татарской драмы¹ второй половины XX – начала XXI века, учитывающих динамику культурных стратегий; необходимостью углубленного анализа трансформации жанровых форм и структур, их видовых особенностей и межжанрового синтеза.

Степень разработанности темы. В современном отечественном литературоведческом дискурсе утвердился научный подход, трактующий эволюцию жанровых форм в контексте целостной динамики литературного процесса. В научный оборот введен ряд исследований, сфокусированных на анализе драматургических жанров в рамках конкретного историко-литературного периода (труды А.Н. Веселовского, М.М. Бахтина, И.Н. Чистюхина, В.Е. Хализева, С.Я. Гончаровой-Грабовской, О.В. Журчевой, и др.). В данных работах осуществляется прояснение терминологического наполнения ключевых понятий,

¹ В нашей работе «драма» как название одного из трех литературных родов и «драматургия» используются как синонимы.

уточняется родовая принадлежность дефиниций, разрабатываются и апробируются различные критерии систематизации жанровых форм, а также выявляются и описываются типологические разновидности.

Исследование драматургии занимает значительное место в научных изысканиях, посвященных литературе народов России. Оно осуществляется в нескольких направлениях: изучение генезиса и эволюции драматических форм, исследование взаимодействия фольклорных традиций с драматургией, компаративный анализ развития жанровых систем (труды Ю.Г. Антонова, Т.Н. Беляевой, Р.Б. Ахмадиева, Г.Н. Бояриновой, В.С. Брыжинского, К.Д. Кирилловой, А.М. Сарбашевой и др.).

Татарская драматургия с момента зарождения и становления стала объектом научно-критических исследований. Ее изучению посвятили свои труды такие видные деятели, как Г. Тукай, Ф. Амирхан, Г. Исхаки, Г. Ибрагимов, Г. Карам и др. Исторические и теоретические оценки татарской драматургии формировались благодаря фундаментальным исследованиям ученых-литературоведов. Работы Г. Сагди, Г. Нигмати² заложили основы для концептуального анализа, проследив ключевые этапы развития татарской драматургии советского периода. Научный интерес к данной области значительно возрос во второй половине XX века. Ученые следующего поколения – среди которых Г. Кашшаф, Б. Гиззат, И. Нуруллин, М. Гайнуллин, Х. Махмутов, А. Исмагилов, А. Ахмадуллин, Н. Ханзафаров – внесли существенный вклад, представив комплексный анализ в формате диссертационных исследований, монографий и тематических сборников статей. Доминирующую позицию в указанных работах занимает аналитическое рассмотрение творческого наследия известных представителей национальной драматургии, знаковых фигур татарской литературы Т. Гиззата, Г. Кулахметова, Ш. Усманова, Ш. Камала, Ф. Бунаша, Г. Камала, Н. Исанбета, К. Тинчурина и др.³ Творчество татарских драматургов второй половины XX – начала XXI века характеризуется уникальными особенностями развития, детерминированными историко-культурным контекстом и индивидуальным творческим поиском. Исследование вышеназванного феномена представлено в академических изданиях – шеститомной (1984–2001) и восьмитомной (2014–2021) «Истории татарской литературы»⁴.

² Сәгъди Г. Татар театр әдәбияты һәм аның үсү тарихы // Татар театры (1906–1926). – Казан: Татарстан дәүләт нәшрияты, 1926. – Б. 8–66; Нигъмәти Г. Татар совет театр һәм драматургиясенң үсеше // Совет әдәбияты. – 1935. – № 6. – Б. 95–109.

³ Гыйззәт Б. Драматург Тажи Гыйззәт. – Казан: Таткнигоиздат, 1957. – 111 б.; Яхин А. Шамиль Усманов драматургиясе. – Казан, 1959. – 30 б.; Нуруллин И. Шәриф Камалның ижаты. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1963. – 71 б.; Әхмәдуллин А.Г. Фәтхи Бунаш. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1967. – 176 б.; Хисмәтуллин Х.Х. Галиәсгар Камал: критик-биографик очерк. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1969. – 114 б.; Гайнуллин М.Х. Галиәсгар Камал (Тормышы һәм ижаты юлы). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – 40 б.; Ханзафаров Н.Г. Нәкый Исәнбәт драматургиясе (жанр, конфликт һәм герой проблемалары). – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – 192 б.; Исламов Р.М. Выдающийся драматург. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1987. – 112 с. и др.

⁴ Татар әдәбияты тарихы: 6 томда. 2, 3, 4, 5, 6 тт. – Казан, 1985–2001; Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. 3, 4, 5, 6, 7, 8 тт. – Казан, 2015–2021.

Определяющее значение для выявления узловых моментов развития татарской драматургии имеют коллективные и авторские исследования, посвященные театральному искусству. В качестве значимых источников выступают коллективные научные труды, среди которых особого внимания заслуживают издания «Татар совет театры» («Татарский советский театр», 1975), а также работа Х. Махмутова «Октябрьгә кадәрге татар театры» («Татарский дореволюционный театр», 1988)⁵, посвященные историческому развитию национального театра. К числу авторских работ относятся монографии, статьи И. Иляловой, Д. Гимрановой, М. Арсланова, Р. Султановой, А. Салиховой, М. Хабутдиновой⁶, существенно обогатившие научное понимание истоков и эволюционной динамики татарского сценического искусства.

Особое место в научном изучении проблемы занимают монографические исследования А. Ахмадуллина, разработавшего историческую периодизацию татарской драмы и систематизировавшего ее идейно-тематическую, поэтическую специфику⁷. А. Исмагилов сосредоточился на анализе жанрового своеобразия комедийных произведений, раскрывая их художественные особенности и место в литературном процессе⁸. Монография Х. Махмутова («Татар драматургиясендә трагедия жанры») («Жанр трагедии в татарской драматургии»)⁹ является первым исследованием, в котором прослежено становление и развитие трагедии в контексте эстетики социалистического реализма. Аналогично, работа Н. Ханзафарова «Татарская комедия»¹⁰ раскрывает

⁵ Татар совет театры (очерклар) / СССР Фәннәр Академиясенә Казан филиалы Г. Ибраһимов ис. Тел. әдәбият һәм тарих институты. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. – 493 б.; Мәхмүтов Һ.К. Октябрьгә кадәрге татар театры / Һ.К. Мәхмүтов, И.И. Илялова, Б.Г. Гыйззәт; СССР Фәннәр Академиясенә Казан филиалы. Г. Ибраһимов исемдәге Тел, әдәбият һәм тарих институты. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 399 б.

⁶ Илялова И.И. Межнациональные связи татарского театра. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1985. – 240 с.; Ее же. Татарский государственный академический театр имени Г. Камала. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1996. – 192 с.; Гыймранова Д.Ә. Сабир Өметбаев исемдәге Минзәлә татар дәүләт драма театры. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – 279 б.; Арсланов М.Г. Татарское режиссерское искусство (1906–1941). – Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. – 336 с.; Арсланов М.Г. Татарское режиссерское искусство (1941–1956). – Казань: Фикер, 1996. – 224 с.; Арсланов М.Г. Татарское режиссерское искусство (1957–1990). – Казань: Фикер, 2002. – 272 с.; Султанова Р.Р. Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX – нач. XXI в.). – Казань: ИД «Казанская недвижимость», 2019. – 592 с.; Салихова А.Р. Особенности формирования и развития татарского сценического искусства. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – 360 с.; Хабутдинова М.М. Талантом обретенное бессмертие: итоги театральной декады в честь 80-летия Туфана Миннуллина // Tatarica. – 2015. – № 2 (5). – С. 81–102. и др.

⁷ Ахмадуллин А.Г. Горизонты татарской драмы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. – 216 с.; Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: истоки и формирование социалистического реализма. – М.: Наука, 1983. – 265 с.; Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: история и проблемы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. – 511 с.

⁸ Исмәгыйлев Ә.И. Комедияләр турында: комедиянең жанр үзенчәлеге. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – 176 б.; Его же. Комедиянең жанр үзенчәлеге. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – 302 б.; Его же. Сәнгать һәм жанр. – Казан: Сүз, 2011. – 360 б.

⁹ Мәхмүтов Һ. К. Татар драматургиясендә трагедия жанры. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 1965. – 112 б.

¹⁰ Ханзафаров Н.Г. Татарская комедия (истоки и развитие). – Казань: Фән, 1996. – 228 с.

эволюцию комедийного жанра – от истоков до 1980-х годов, выявляя основные этапы развития и художественные особенности. Значительная роль в исследовании татарской драматургии принадлежит А.М. Закирзянову¹¹, в трудах которого приводится глубокий анализ современного состояния национальной сценической литературы, а также рассматривается творчество ведущих татарских драматургов с точки зрения специфики тематического и поэтического многообразия. Объектом изучения Л. Шаехова¹² выбрана стихотворная трагедия в единстве формы и содержания. Монография А.С. Шариповой нацелена на выявление устойчивых тенденций, а также закономерностей развития национальной драматургии через анализ инвариантных структурных компонентов¹³.

Научную ценность представляют исследования, посвященные различным аспектам развития татарской драматургии¹⁴, анализу художественного своеобразия творчества отдельных татарских драматургов: Ф. Халиди, Г. Исхаки, Т. Миннуллина, Ю. Аминова, А. Гилязова, И. Юзеева, Ю. Сафиуллина, Р. Хамида и др. Они вносят значительный вклад в понимание многоплановой эволюции татарской национальной драматургической традиции¹⁵.

Несмотря на значительное количество исследований, посвященных интерпретации отдельных произведений и творчестве конкретных драматургов, в татарском литературоведении до сих пор отсутствуют обобщающие работы, комплексно изучающие поэтику жанра, а также межжанровую специфику татарской драмы с учетом современных художественных процессов и новых эстетических парадигм.

¹¹ Закиржанов Ә.М. Заман белән бергә: Әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 75 б.; Закиржанов Ә.М. Рухи таяныч: әдәби тәнкыйть мәкаләләре. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 288 б.; Закиржанов Ә.М. Яңарыш юлыннан. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – 303 б. и др.

¹² Шәехов Л.М. Татар шигъри трагедиясе. – Казан: ТәһСИ, 2016. – 160 б.

¹³ Шарипова А.С. Татарская драматургия XX – начала XXI в.: Инвариант и его исторические трансформации. – Казань, 2022. – 322 с.

¹⁴ Саттарова А.М. Современная татарская драматургия (1985–2000 гг.): концепция эпохи и героя. – Казань: Гуманитария, 2003. – 152 с.; Самигуллина Л.М. Концепция героя в период зарождения и становления татарской драматургии (1887–1910): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Казань, 2004. – 22 с.; Ханнанов Р.Г. Татарская сценическая литература в контексте тюркской драматургии (конец XIX – начало XX веков): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Казань, 2009. – 22 с. и др.

¹⁵ Мөхәмәтшин З.Г. Фатих Халидинең ижат мирасы. – Казан: Таң – Заря, 2001. – 159 б.; Каримова А.А. Идеино-эстетическая эволюция проблемы феминизма в творчестве Гаяза Исхаки: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Казань, 2000. – 26 с.; Кадырова А.О. Пьесы Исхаки на тему интеллигенции – аспект «новой драмы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Казань, 2007. – 27 с.; Шарипов М.С. Драматургия Туфана Миннуллина. Проблемы героя и его художественное воплощение: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Уфа, 1989. – 20 с.; Шакирова Г.А. Драматургия Туфана Миннуллина 80–90-х годов (Тематика и проблематика. Жанровая разновидность. Методика изучения в школе): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Елабуга, 2000. – 20 с.; Шарипова А.С. Морально-этическая концепция в драматургии Юнуса Аминова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Казань, 2007. – 29 с.; Сагитова Г.Р. Художественная картина мира в драматургии Аяза Гилязова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Казань, 2007. – 27 с.; Вагапова Л.Н. Поэтика драматургии Ильдара Юзеева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Уфа, 2011. – 25 с. и др.

Целью исследования является системное изучение жанрового процесса и своеобразия татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века, с акцентом на межжанровых взаимосвязях, эволюционных изменениях и новаторских художественных явлениях. Драматургическое наследие рассматривается как целостный культурный феномен сквозь призму обновления жанровой структуры, тематико-проблемного содержания, системы образов и поэтики пьес, национального мировидения и творческой индивидуальности драматургов. В соответствии с данной целью в диссертации ставятся следующие **задачи**:

- обозначение общей динамики функционирования драматических жанров, появления новых (в том числе авторских) жанровых форм;
- определение и анализ межжанровых трансформаций в татарской драматургии и жанровых разновидностей в контексте выявленных особенностей развития национального художественного сознания второй половины XX и начала XXI века;
- описание процессов расширения жанрово-стилистических и тематико-поэтических возможностей комедии;
- исследование основных типов драматизма в рамках жанра драмы, отражающих меняющиеся социальные, исторические и культурные условия;
- изучение главных жанрово-стилистических тенденций в татарских трагедиях в контексте эволюции жанра.

Предмет исследования – структурно-содержательные особенности и закономерности функционирования драматургических жанров в татарской литературе второй половины XX – начала XXI века. При этом основное внимание уделяется характеру жанровых трансформаций, выявлению способов их реализации и репрезентации.

Объектом исследования является жанровый процесс в татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века.

Материалом исследования выступают наиболее показательные пьесы татарских драматургов, созданные во второй половине XX – начале XXI в., отобранные в соответствии с ключевыми аспектами настоящего исследования. Широта охвата материала и достоверность выводов обеспечиваются включением в научный оборот значительного массива литературного наследия, представленного большим количеством авторов и их произведениями. В работе анализируются пьесы Н. Исанбета, Х. Вахита, Ш. Хусаинова, Ю. Аминова, А. Гилязова, И. Юзеева, Ф. Садриева, Т. Миннуллина, Р. Хамида, Ю. Сафиуллина, З. Хакима, Р. Зайдуллы, М. Гилязова, И. Зайниева, А. Ахметгалиевой, Б. Салахова и других драматургов, внесших значительный вклад в развитие татарской драматургии.

Хронологические рамки исследования охватывают вторую половину XX – начала XXI века, выделяя три основных этапа в связи с особенностями жанровой эволюции.

Первый – советская эпоха (1960–1991 годы) – характеризуется становлением и закреплением характерных свойств традиционных жанров: трагедии, драмы, комедии в рамках социалистического реализма.

Второй – переходный период (1991–2000 годы) – связан с распадом Советского Союза, переосмыслением содержания и поэтики классических жанров, их адаптация к условиям постсоветской эпохи.

Третий – с 2000-х годов по настоящее время знаменуется интенсивным развитием инновационных жанровых моделей и активными межжанровыми экспериментами. Данная типология отражает ключевые социокультурные трансформации, произошедшие в российской действительности.

Научная новизна исследования обусловлена впервые проведенным комплексным исследованием жанрового процесса в татарской драме второй половины XX – начала XXI века, а также определением ее национального своеобразия с точки зрения жанрового слома и взаимодействия традиционных и новых жанровых образований. Результаты расширяют представления о роли жанра как динамической системы, способной к постоянной адаптации и модернизации в условиях современных культурных вызовов.

Методология и методы исследования. Методология исследования опирается на системный подход к изучению жанров татарской драмы. Как известно, классическая теория драмы выделяет три основополагающих жанра – трагедию, комедию и драму, определяемых совокупностью исторически сложившихся конвенций. Каждый из них обладает уникальным набором устойчивых признаков. Реализация системного подхода в их отношении обеспечивается применением комплекса методов, включающего сравнительно-исторический, системно-структурный, типологический, и герменевтический методы. Фундаментальную основу составляют концептуальные исследования известных ученых¹⁶, способствовавшие формированию интегративного аналитического инструментария для исследования жанрового процесса татарской драмы.

В то же время жанры не являются статичными конструкциями, поскольку они находятся в состоянии непрерывной динамики. Нам близка концепция Д.С. Лихачева, трактующего жанр как историческую категорию, но подчеркивая при этом: «Изучение жанров с точки зрения их функций (функциональный подход) позволяет выявить основные линии в изменении жанровой системы Древней Руси»¹⁷. Следовательно, жанр неизменен в исторических границах, и на этот устойчивый стержень должны быть нанизаны изменения жанровых форм. Подобные изменения С.Н. Zenкин, например, называет «атрофией

¹⁶ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Худож. лит.-ра, 1940. – 650 с.; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худ. лит., 1972. – 469 с.; Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М.: Просвещение, 1972. – 269 с.; Гуляев Н. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 1985. – 271 с.; Федь Н. Жанры в меняющемся мире. Искусство комедии, или мир сквозь смех. Русский литературный сказ. – М.: Сов. Россия, 1989. – 541 с.; Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 445 с.; Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 335 с.; Бройтман С.Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 418 с.; Хализов В.Е. Теория литературы: учебник. 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004 – 438 с.; Васильев С.А. Введение в литературоведение. – М.: Флинта, 2023. – 286 с. и др.

¹⁷ Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе / отв. ред. О.В. Творогов. – Л.: Наука, 1986. – С. 94.

жанров»¹⁸, считая, что в современной литературе функцию сохранения категории «жанр» обеспечивает только массовая культура. Однако наши исследования доказывают обратное: в изменения жанрового процесса вовлечены, прежде всего, канонические жанры татарской драматургии. «Представленное исследование опирается на «теоретическую модель» жанра Н.Л. Лейдермана, состоящую из трех взаимосвязанных планов: плана содержания, плана структуры и плана восприятия»¹⁹. Так жанр становится «системой способов построения произведения как завершенного художественного целого»²⁰.

Исследование жанров в синхронной и диахронной перспективах выполнено с учетом ключевых положений теории и истории драматургии, проблематики и поэтики драматических жанров, разработанных ведущими отечественными и зарубежными исследователями²¹.

Особую значимость для разработки темы представляют научные работы специалистов, посвященные драматургии народов Урало-Поволжья²².

Теоретическая значимость исследования заключается в осуществлении комплексного анализа жанрового процесса татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века в рамках исторического развития татарской литера-

¹⁸ Зенкин С. Введение в литературоведение. Теория литературы. – М.: РГГУ, 2000. – С. 33.

¹⁹ Заваркина М.В. Жанр как категория поэтики (проблемы, тенденции, перспективы) // Проблемы исторической поэтики. 2020. – Т. 18. – № 1. – С. 7–35.

²⁰ Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра. – Свердловск: Сред. – Урал. кн. изд-во, 1982. – С. 8.

²¹ Боров Ю.Б. О трагическом. – М.: Сов. писатель, 1961. – 392 с.; Волькенштейн В.М. Драматургия. – 5-ое изд., доп. – М.: Сов. писатель, 1969. – 334 с.; Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. – М.: Наука, 1971. – 224 с.; Дземидок Б. О комическом. – М.: Прогресс, 1974. – 223 с.; Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. История учений о драме. – М.: Наука, 1976. – 455 с.; Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Искусство, 1976. – 186 с.; Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 259 с.; Аль Д.Н. Основы драматургии. – Ленинград: ЛГИК, 1988. – 63 с.; Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 184 с.; Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: учеб. пособие. – М.: Флинта; Наука, 2008. – 280 с.; Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. – Орел: Планета музыки, 2022. – 432 с. и др.

²² Кириллов К.Д. Особенности становления и развития чувашской драматургии в контексте тюркских литератур Урало-Поволжья (20-е годы): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – М., 1991. – 23 с.; Чернов Е.И. Драматургия Мордовии. – Саранск: Мар. кн. изд-во, 1991. – 188 с.; Кильмухаметов Т.А. Поэтика башкирской драматургии. – Уфа: Китап, 1995. – 336 с.; Брыжинский В.С. Мордовская народная драма. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2003. – 536 с.; Бояринова Г.Н. Проблема характера в современной марийской драматургии. – Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т., 2005. – 127 с.; Беляева Т.Н. Поэтика символических образов в марийской драматургии второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Чебоксары, 2011. – 195 с.; Антонов Ю.Г. Мордовская драматургия: истоки, эволюция жанров, природа конфликта: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02. – Саранск, 2012. – 371 с.; Сарбашева А.М. Поэтика балкарской драматургии. – Нальчик: Изд-ский отдел КБИГИ, 2015. – 148 с.; Калмыкова И.Г. Жанровая специфика бурятской комедии второй половины XX – начала XXI в.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Улан-Удэ, 2015. – 21 с.; Ахмадиев Р.Б. Проблемы жанровой эволюции башкирской драматургии (1970–2010 гг.). – Уфа: Башк. энцикл., 2017. – 240 с. и др.

туры. Проведенный анализ в сочетании с исследованием индивидуальных творческих исканий татарских драматургов, опирающихся на разные эстетические системы, позволил определить жанрово-стилистические особенности национальной сценической литературы. Последнее позволяет не только проследить общие тенденции развития, но и раскрыть уникальность стиливых решений в рамках жанрового многообразия татарской драматургии. Результаты исследования способствуют углублению теоретических представлений о национальной драматургической традиции и ее месте в общелитературном процессе.

Научно-практическая значимость диссертационной работы заключается в создании эффективного метода анализа жанровой специфики татарской драматургии, обладающего значительным потенциалом для дальнейшего использования. Практическая ценность результатов исследования определяется их важностью для моделирования литературного процесса в его эволюционном развитии драматических форм. Положения и материалы диссертации применимы в учебном процессе (лекции, семинары по теории и истории драмы) и служат научной базой для последующих филологических исследований.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века прослеживается поэтапное обновление тематики и поэтики при сохранении «памяти» трех традиционных жанров: трагедии, комедии, драмы, а также формирование новых жанровых форм, связанных как с вызовами времени, так и с творческой индивидуальностью драматургов.

2. Динамичное развитие жанров татарской драмы в указанный период было вызвано естественной потребностью данного рода литературы в постоянном обновлении своих форм, что позволяло расширять его идейно-тематические, эмоциональные и художественные горизонты. Творческий потенциал жанра реализуется не путем отказа от классической основы, а через ее сложную трансформацию – обновление содержания, структурный синтез и межвидовой диалог.

3. В жанровых изменениях татарской комедии фиксируются, прежде всего, переосмысление традиционных форм, таких как водевиль, семейно-бытовая и лирическая комедия, а также переход от традиционной бытовой и народной комедии к более сложным гибридным формам, включающим в себя трагикомедию, сатирическую сказку, драму и элементы абсурда. Важной особенностью современных комедий является использование сатиры и иронии в качестве инструментов критического анализа ситуации, юмора – с целью донести до читателя гуманистические ценности, идеи справедливости, честности и уважения к национальной культуре.

4. В результате эволюции драматического жанра значительно расширился типовой спектр драматизма. Появились новые разнородные образования (типы) – социально-исторический, психологический, бытовой и «заблуждающийся», детерминированные межжанровым взаимодействием с комедией и трагедией. Наиболее распространенными жанровыми формами стали социально-историческая и психологическая драма.

5. В жанре трагедии фундаментальные изменения связаны с тематикой и проблематикой. Жанр в целом начинает ориентироваться на общечеловеческие философские проблемы взамен социальных. В плане поэтики прослеживается усиление психологизма, стремление к изображению не только сознательных, но и подсознательных процессов. Многозначность текстов достигается за счет использования символов, мифологических и аллегорических образов. В результате исследования среди трагедийных жанровых форм выделяются историческая, философская, психологическая и мифопоэтическая трагедии. В области межжанровых форм особый интерес представляет трагедия-реквием, синтезирующая в себе элементы двух родов.

6. В жанровом процессе татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века важную роль играют межродовой синтез между драмой и эпосом (хроника, сценическая композиция, детективная комедия), драмой и поэзией (трагедия в стихах), интеграция противоположных драматических жанров (трагифарс, трагикомедия). Драматургия обогатилась также за счет адаптации таких форм мировой драматургии как «новая драма», «театр абсурда». Использование нетрадиционных жанровых обозначений («театральный роман», «историческая легенда») в подзаголовках свидетельствует о сознательной установке авторов на синтез жанров и подчеркивает экспериментальный характер развития современной татарской драматургии.

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования представлены в двух монографиях и более чем в 60 научных статьях, среди которых 24 публикации в рецензируемых журналах, включенных в Перечень ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ, а также одна статья в журнале, индексируемом в базе данных Scopus. Отдельные проблемы, затрагиваемые в исследовании, были неоднократно изложены на международных и всероссийских научно-практических конференциях, круглых столах и семинарах в Казани, Уфе, Стерлитамаке, Йошкар-Оле, Чебоксарах, Москве, Санкт-Петербурге, Усть-Каменогорске, Тобольске, Луганске, Симферополе.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованной литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность, научная новизна исследования, формулируются цели, и задачи работы, определяются предмет и объект диссертационной работы, его теоретико-методологическая основа, и используемые методы анализа. Дается характеристика степени изученности рассматриваемой проблемы, излагаются ключевые положения, выносимые на защиту, а также раскрывается теоретическая и практическая значимость полученных результатов.

Первая глава **«Новизна и традиции в татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века»**, включающая два параграфа, посвящена исследованию особенностей эволюции и жанровых характеристик татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века.

В первом параграфе «*Тематика и поэтика татарской драмы*» поэтапно выявляются тематические и поэтические особенности татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века. Значительный переход от идеологической детерминированности к многообразию художественных форм и тематических направлений произошел в 1960–1980 годы. Идеологическая либерализация «оттепели» способствовала переосмыслению устоявшихся социальных норм, что выразилось в доминировании идеи нравственного совершенствования и жанровом плюрализме (социально-бытовая драма, лирическая комедия, трагикомедия и др.)²³. *Официальное направление*, представленное производственными и историко-революционными пьесами, демонстрировало шаблонность, где центральное место занимали героизация труда, образы передовиков производства, руководителей, революционеров («Умырзаялар» («Подснежники»²⁴, 1959–1961) Ю. Аминова, «Шамиль Усманов» (1966) А. Гилязова совм. с А. Яхином, «Уракчы кыз» («Девушка-жница», 1969) С. Шакурова и др.). В историко-биографической пьесе «Давылга табан» («Навстречу буре», 1961) Р. Ишмурата, посвященной юности В.И. Ульянова-Ленина, художественной задачей становится показ истоков формирования революционного сознания героя.

Национально-гуманистическое направление, сфокусированное на внутреннем мире человека, судьбе этноса и критике управленческой системы (коррупции, карьеризма, злоупотребления властью и др.) сформировало интеллектуальную драму, для которой характерны аналитическое мышление и стремление к глубоким философским и художественным обобщениям²⁵. Молодые авторы (Ш. Хусаинов, Х. Вахит, А. Гилязов, Т. Миннуллин, Р. Хамид и др.) активно обращались к символам, метафорам, аллегорической образности, что способствовало утверждению в литературе концепции сильной личности, противопоставленной коллективистской модели соцреализма. Драматургия все смелее бралась за показ нравственного распада, бездуховности, социального одичания, критикуя административно-бюрократическую систему эпохи застоя²⁶. Ряд пьес, посвященных производственной тематике, среди которых «Синец урынына кайтым» («Вернулся на твое место», 1977) Р. Хамида, «Китмәгез, тургайлар!» («Не улетайте, жаворонки!», 1978) А. Гилязова, «Монда тудык, монда үстек» («Здесь родились мы, здесь росли», 1982) Т. Миннуллина и др. – концентрировался на противоречиях в организации труда и управления. Особую роль в освобождении героя-современника от идеологических клише сыграла драма «Беренче мэхэббэт» («Первая любовь», 1960) Х. Вахита. Новаторство пьесы проявилось в создании оригинальных характеров представителей молодого поколения (Талгат, Рахилия), отличающихся силой чувств, целеустремленностью и способ-

²³ Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта; Наука, 2006. – С. 89.

²⁴ В случае отсутствия общепринятого названия пьес на русском языке, перевод сделан нами.

²⁵ Ханзафаров Н.Г. Татарская комедия (истоки и развитие). – Казан: Фэн, 1996. – 228 с.

²⁶ Ахмадуллин А.Г. Горизонты татарской драмы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. – С. 382.

ностью отстаивать свою позицию. Популярность данного типажа, проходящего путь от легкомысленности к нравственной зрелости (Эльвира («Туй алдыннан» («Перед свадьбой», 1969) Х. Вахита), Зубайда («Зөбәйдә – адәм баласы» («Зубайда – дитя человеческое», 1961) Ш. Хусайнова), Дильбар («Яланаяклы кыз» («Босоногая девушка», 1964) А. Гилязова), Диляфруз («Диләфрузгә дүрт кияу» («Четыре жениха для Диляфруз», 1968) Т. Миннуллина), Султания («Давыл» («Буря», 1973) Х. Вахита и др.)²⁷ объясняется его способностью аккумулировать ключевые социально-психологические проблемы советской эпохи. «Ир-егетләр» («Мужчины», 1971) Т. Миннуллина совершает смелый шаг, выводя на сцену нравственно опустившегося интеллигента (Ахтям), показывая через этот образ системную проблему не востребованности инакомыслящих личностей в советском социуме. О формировании новой системы ценностей свидетельствуют такие национальные характеры как Гарифулла («Нигез ташлары» («Камни фундамента», 1968)), Альмандар («Әлдермештән Әлмәндәр» («Альмандар из Альдермеша», 1975)), Гульфина («Әниләр һәм бәбиләр» («Колыбельная», 1984)) Т. Миннуллина и др. Мировоззрение и поступки данных персонажей детерминированы глубокой привязанностью к традиционному укладу, культурному наследию народа.

Одной из важных тенденций в драматургии 1970–1980-х гг. стало углубление условно-метафорического начала, психологизма и лиризма, «обращение писателей к сказочно-мифологическим сюжетам, в том числе к ранее табуированным темам, таким как смерть и бессмертие, а также к отдельным мифологическим и религиозным образам»²⁸. Знаковыми произведениями являются основанные на религиозно-фантастическом сюжете пьесы «Хэйләкәр Дәлилә» («Мудрая Далиля», 1966) Н. Исанбета, «Мәңгелек белән очрашу» («Встреча с вечностью», 1982) И. Юзеева и др. Условно-метафорические приемы применялись для выражения сложных идей. С этой целью авторы активно обращались к жанрам притчи, сказки и мифа («Үлемнең үлеме» («Смерть Смерти», 1973) Ю. Аминова).

В изучаемый период наблюдается мощный всплеск интереса к историко-национальной тематике. Драматурги поднимали исторические темы с целью переосмысления проблем национальной идентичности, коллективной памяти. Пьеса «Бертуган Тагировлар» («Братья Тагировы», 1965) Ф. Хусни представляет собой новаторский для татарской драматургии пример художественного исследования трагического наследия сталинизма. Автор прибегает не к прямому изображению репрессивной машины, а к глубинному анализу деформации человеческого духа, порожденной тоталитарной системой. В драматургии Т. Миннуллина центральной становится тема противоборства личности и социума, что особенно ярко проявляется в пьесе «Ат карагы» («Конокрад», 1972). В ней через трагическую судьбу маргинального героя осуществляется деконструкция советского идеологического мифа.

²⁷ Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: история и проблемы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. – С. 318.

²⁸ Ханзафаров Н.Г. Татарская комедия (истоки и развитие). – Казан: Фән, 1996. – С. 195.

Татарские драматурги обращались к эпохальным событиям (основание Булгара, падение Казани, восстания), фигурам исторических личностей (правители, мыслители), а также показывали повседневную жизнь прошлого. Историческая тематика («Бахтияр Канкаев» (1974) Т. Миннуллина и др.) позволяла размышлять над вечными вопросами долга, выбора и сохранения этнической идентичности. Множественность интерпретаций образа Г. Тукая («Кырлай егете» («Джигит из Кырлая», 1967) Н. Исанбета; «И мөкатдәс моңлы сазым» («О священный мелодичный мой саз», 1982) Р. Ишмората; «Очты дөнъя читлегеннән» («В клетке мира было тесно...», 1980) И. Юзеева; «Без китабез, сез каласыз» («Мы уходим, вы остаетесь», 1986) Т. Миннуллина), наряду с философской, расширяла национальную проблематику.

Рубеж веков отличается активным освоением исторических тем, находившихся ранее под запретом. Начинает дифференцироваться два модуса репрезентации национальной судьбы. **Первый – реконструкция исторического нарратива**, ориентированная на художественную интерпретацию главных событий национальной истории. Его тематические векторы включают следующие аспекты:

Осмысление военного опыта: художественная рефлексия по поводу чеченских, афганских конфликтов («Йөзек һәм хәнжәр» («Перстень и кинжал», 1996) Ю. Сафиуллина, «Сандугачның балалары» («Дети Сандугач», 1998) Ф. Байрамовой, «Кояш баеганда» («Когда заходит солнце», 1999) Р. Батуллы); Великой Отечественной войны, когда акцент сместился с коллективного героизма на глубокое исследование индивидуальных трагедий и психологических последствий войны («Туган туфрак» («Родная земля», 1969), «Тол хатыннар, тол кызлар» («Вдовы», 1973) С. Шакурова, «Шикәрәм син, балым син» («Ты мой сахар, ты мой мед», 1981) А. Гилязова, «41-нең арбалы хатыннары» («Женщины 41 года», 2006) З. Зайнуллина и др.).

Историко-биографические пьесы: стремление авторов запечатлеть героическую борьбу Мусы Джалиля в фашистских застенках («Соңгы төн» («Последняя ночь», 1972) И. Юзеева, «Моңлы бер жыр» («У совести вариантов нет», 1981) Т. Миннуллина); обращение к известным фигурам и событиям национальной истории, формирование национального пантеона, в этом контексте осмысление духовных основ народа («Бәгырь» («Душа») И. Юзеева, «Сират күпере» («Мост над адом», 1996) Р. Батуллы, «Идегэй» («Идегей», 1994) Ю. Сафиуллина, «Хан кызы» («Ханская дочь», 1995) Р. Хамида, «Атылган йолдыз» («Звездопад», 1998) Ф. Байрамовой и др.).

Критика тоталитарного режима: последствия культа личности, Великой Отечественной войны («Өзелгән сәфәр» («Расстроенная поездка») А. Гилязова, «Өзелгән йөзем» («Сорванный виноград») Д. Салихова, «Легионер» З. Хакима, «Яра» («Рана», 2005) М. Гилязова, «Яратылмый калган ярлар» («Любимые, лишённые любви», 2017) Б. Салахова и др.). Сквозь призму личных драм авторы ищут пути преодоления результатов глобальных катастроф.

Второй – антропологизация традиций актуализирует этнокультурный код через его воплощение в ритуально-обрядовых практиках, фольклорно-языковых маркерах и диаспоральном опыте.

Художественное осмысление диаспорального существования и мотив возвращения прослеживаются в пьесах «Ак калфагым төшердем кулдан» («Выронила из рук белый калфак»), 1990) И. Юзеева, «Телсез күке» («Немая кукушка», 2014), «Гасыр моңы» («Печаль века», 2006) З. Хакима, «Бакчасарай чэчкэлэре» («Цветы Бахчисарая») Р. Сагди и др.

Новая концепция трагической личности выдвигает на первый план пассивных жертв тоталитарного государства, обездоленных и униженных персонажей («Өч аршын жир» («Три аршина земли», 1987) А. Гилязова).

В пьесах затрагиваются проблемы социальной несправедливости («Хатларыңны көтәм, улым!» («Жду твоих писем, сыночек мой!»), 1987) Р. Карамии и др.), кризиса самоидентификации («Ожмах балалары» («Дети рая», 1989) М. Маликовой, «Алсу томан артында» («За розовым туманом», 2016) Р. Сагди и др.), экзистенциальных кризисов личности («Тэнзилэкэй» («Танзиля», 2007) Т. Миннуллина и «Тэрэздә һаман ут яна» («Свет в окне горит поныне», 2020) З. Хакима и др.).

В центре внимания авторов оказываются личности, переживающие глубокое разочарование, утратившие жизненные ориентиры или не сумевшие реализовать свой потенциал («Упкын өстендә» («Игра над пропастью», 2003) Г. Каюмова, «Элэдем, таптым, югалттым» («Искал, нашел, потерял», 1997) И. Юзеева, «Саташу» («Заблуждение», 2001) Т. Миннуллина). Трагические судьбы этих героев становятся отражением экзистенциального кризиса индивида, сломленного давлением социальных обстоятельств. На этом фоне драматургические произведения конструируют многогранный и противоречивый портрет нового поколения («Бит» («Лицо», 2003) З. Хакима, «Дивана» («Одержимый», 2006), «Мулла» (2006) Т. Миннуллина, «Теләк» («Желание», 2008) Р. Сабыра и др.). Соответственно, драматургия в качестве носителей культурного кода выдвигает представителей старшего поколения: Гарифуллу («Нигез ташлары» («Камни фундамента», 1968) Т. Миннуллина), Мунира («Гашыйклар тавы» («Гора влюбленных», 1986), Хамзин, Джамал («Сандугачлар килгән безгә» («К нам прилетели соловьи», 1974) И. Юзеева), Зайнап («Пар канатлар» («Пара крыльев», 1997), Бибилайша («Бердәнберем минем» («Единственная моя», 1986), Саджида («Ирдәүкә» («Мужланка», 1996) Ю. Сафиуллина).

Корпус татарской драматургии включает две взаимосвязанные группы персонажей, раскрывающих проблему сохранения национальной идентичности. С одной стороны, это трагические женские образы, сломленные историческими катаклизмами, чьи судьбы осмыслены в пьесах «Хушыгыз!» («Прощайте!»), 1993), «Төш» («Сон», 2012) Т. Миннуллина и др. С другой стороны, представлена галерея персонажей-одиночек, чья нравственная позиция противостоит общественным нормам: Наухабар («Олы юлның тузаны» («Пыль на большой дороге», 1989), Старик Муштари («Актамырлар иле» («Страна белых корней», 1991), Хадича («Китәм инде» («Под знаком Марса», 1983) Р. Хамида, Марьямбану («Нигез туздыручылар» («Разрушители фундамента») Ю. Сафиуллина, Хатын («Күз нурларым» («Свет очей моих», 2019) А. Ахметгалиевой и др.

Герои в пьесах М. Гилязова «Баскетболист» (2001), З. Хакима «Чапты атым Казанга» («Мчит меня мой конь в Казань», 2001), Амануллы «Жонлы кеше» («Волосатое чудо») и др. демонстрируют двойственную природу и выступают как свободные субъекты игры или марионетки – в непредсказуемых ситуациях.

Тематические, поэтические поиски татарских драматургов отражаются в новых явлениях в татарской драме. В пьесах М. Гилязова «Бичура» («Домовой», 1989), З. Хакима «Кишер басуы» («Морковное поле», 1995) и А. Халима «Кияү урлау» («Кража жениха», 2006) формируется эстетика театра абсурда, характеризующаяся иррациональностью, парадоксальностью и гротеском. Элементы «новой драмы» с ее ориентацией на документальность, использованием ненормативной лексики и обращением к маргинальным социальным группам ярко проявились в драматургии М. Гилязова («Ялгыз йортның төшләре» («Сны опустевшего дома»), «Төзүче, тимерче һәм бакчачы» («Строитель, кузнец и садовник»), «Сафиулла»). В творчестве С. Гаффаровой прослеживается фиксирование кризисных явлений современности при помощи натурализма как средства шокового воздействия («Лента», «Зәңгәр яр» («Лазурный берег» – в соавторстве с Ю. Миннуллиной)).

Таким образом, татарская драматургия прошла путь от традиционной реалистической постановки актуальных социальных и исторических проблем к более сложным формам, насыщенным экспериментальными приемами, символизмом и постмодернистскими подходами. Данный процесс отражает не только эволюцию сценического искусства, но и изменения в мировоззрении общества, его духовных ценностей, включая культурную идентичность, демонстрируя гибкость и жизнеспособность татарского сценического искусства.

Второй параграф «*Жанровые эксперименты*» посвящен рассмотрению новых явлений в жанровом процессе.

В литературоведении принято различать две категории жанров: канонические жанры – как устойчивые и завершенные структуры, и неканонические или гибкие формы, которые подвержены постоянным изменениям и обновлению. Формирование новых жанровых структур базируется на корреляции и контаминации разнородных жанрообразующих факторов, выступающих «осколками» канонических жанров²⁹. Данная эволюция находит выражение в таких процессах как объединение жанров (интеграция), их дробление (дифференциация), видоизменение (трансформация), создание гибридных форм (синтез).

Для татарской драматургии характерна значительная жанровая трансформация, проявившаяся в переосмыслении традиционных форм. В исследовании предложена классификация основных типов жанрового процесса в татарской драматургии рассматриваемого периода:

1. Внутривидовой синтез драматических жанров: трагикомедия как органичное слияние трагического и комического начал; трагифарс, объединяющий высокую трагедийность с гротескно-фарсовой формой; драма-притча, сочетающая психологизм драмы с иносказательностью притчи и др.

²⁹ Болотян И.М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2008. – С. 45.

2. Межродовой синтез: лиро-драматические формы (поэтические драмы, монодрамы); эпико-драматические структуры (драматические хроники, драматическая повесть, драматический рассказ); синтетические формы, включающие элементы всех трех родов литературы.

3. Авторские жанровые номинации, проявляющиеся в жанровых обозначениях, отражающие этнокультурную специфику, акцентирующие формальные особенности и др.

Период «оттепели» и последующие десятилетия (1960–1980-е гг.) ознаменовали собой апогей жанрового многообразия. Например, историко-биографическая драма развивалась в рамках двух основных форм: *историко-революционная* драма создавалась в соответствии с господствовавшей идеологией, и параллельно формировалась *национально-историческая* драма, обратившаяся к дореволюционному прошлому. Произошел не только количественный прирост жанровых форм и их структурное усложнение, но и активный синтез элементов, порождающий гибридные формы. Например, художественная структура пьесы «Хөррият» («Свобода», 1960) М. Амира демонстрирует межжанровый синтез элементов героико-исторической драмы (масштабные исторические события), трагедии (насыщенность трагическими элементами), эпического повествования (масштабность событий, судеб героев). В основе пьесы «Шамиль Усманов» А. Гилязова и А. Яхина лежит сочетание исторической драмы, отличающейся достоверностью в воспроизведении конкретных исторических реалий, с героико-трагической жанровой формой. Пьесы «Беренче мэхэбэт» («Первая любовь», 1960) Х. Вахита, «Ат карагы» («Конокрад», 1972) Т. Миннуллина репрезентируют ключевые тенденции жанрового развития через деструкцию канонов и межжанровую гибридизацию. Так, в пьесе «Первая любовь» органичное соединение социально-бытовой драмы с лирической комедией позволяет Х. Вахиту одновременно решать несколько художественных задач. Прежде всего, показать социальные конфликты и общественные проблемы; глубоко раскрыть внутренний мир персонажей, их эмоциональные переживания и личные драмы. Подобный подход характерен для многих татарских пьес указанного периода, где жанровая гибридизация становится средством создания многомерных художественных миров, способных отразить всю сложность человеческого бытия в условиях меняющейся социальной реальности.

Особую значимость приобретает использование условно-метафорических приемов, которые выполняли двойственную функцию. С одной стороны, они служили способом преодоления цензурных ограничений, с другой – позволяли выражать сложные философские идеи через систему аллегорий и символов. Ярким примером является пьеса Ю. Аминова «Үлемнең үлеме» («Смерть Смерти», 1973), где элементы абсурда и условности способствуют раскрытию экзистенциальной проблематики. Это усматривается и в грустной комедии Т. Миннуллина «Әлдермештән Әлмәндәр» («Альмандар из Альдермеша», 1975), в которой фольклорные мотивы и мифологические образы становятся основой для острой социальной сатиры, а функция сложного межродового синтеза драмы, эпоса и лирики во взаимодействии с авторским жанровым

обозначением («пролог, интермедия, сказочная пьеса» и др.) связана с авторской философией. В таких пьесах пронизывающая все уровни философичность объединяет элементы в единое целое, направляя их к главной цели – уникальному и проникновенному исследованию смысла человеческого существования перед лицом смерти.

Деструкция канонов и межжанровая гибридикация в татарской драматургии советского периода были средством поиска новых форм выражения, позволяющим драматургам критически осмыслить действительность, обойти цензурные ограничения и глубже раскрыть внутренний мир героев и социальные противоречия. Активизация жанров драмы-притчи и философской драмы в 1970-е годы предоставила авторам возможность в иносказательной форме исследовать сложные морально-философские вопросы, нередко выходя за границы доминировавшей идеологии. К 1980-м годам в социально-психологической драме, ранее фокусировавшейся на производственных и семейных коллизиях, усилилась экзистенциальная составляющая, центр конфликта сместился от социальных противоречий к внутреннему миру личности. Ключевыми темами становятся феномены отчуждения и одиночества, проявляющиеся на разных уровнях коммуникации с реальностью в виде социума, межличностных связей, самоидентификации и восприятия мира как абсурда – это повлияло и на жанровые особенности. Данная тенденция прослеживается в пьесах разных лет. В драме «Хатларыңны көтәм, улым!» («Жду твоих писем, сыночек мой!», 1987) Р. Карамы внешний семейный сюжет раскрывает глубинные психологические механизмы. Мелодраматическая фабула в «Әрем исе» («Запах полыни», 2013) И. Зайниева служит основой для анализа экзистенциальной психологической природы любви и предательства. В пьесе «Томан» («Туман», 2019) Г. Сагитовой метафора тумана указывает на экзистенциальную растерянность и отчуждение, а интроспекция становится ведущим методом характеристики персонажей.

В театральной литературе данного периода находят место жанровые формы, связанные с воплощением на сцене серьезных проблем современности. Среди них выделяются историко-биографическая драма («И мөкатдәс моңлы сазым» («О, священная, печальная муза моя», 1982) Р. Ишмурата), социально-психологическая драма («Әни килде» («Мама приехала», 1965) Ш. Хусаинова), социальная драма («Әниләр һәм бәбиләр» («Колыбельная», 1984) Т. Миннуллина), интеллектуальная драма («Миләүшәнең туган көне» («День рождения Миляуши», 1968), «Дуслар жыелган жирдә» («В кругу друзей», 1976), «Хушыгыз!» («Прощайте», 1994) Т. Миннуллина), мелодрама («Кичер мине, әнкәй» («Прости меня, мама», 1974) Р. Батуллы) и др.

Классическая комедия, сливаясь с сатирой, драмой и трагедией, создавала гибридные формы («Бажа мал түгел, кәжә туган түгел» («Свояк не богатство, коза не родня», 1992) Т. Миннуллина, «Күрәзәче» («Предсказатель», 1997) З. Хакима и др.). Наблюдается оживление различных форм комедийного жанра, к примеру, лирическая комедия («Сөембикә кияү сайлый») («Сююмбике выбирает жениха», 1992) Ф. Яруллина), сатирическая комедия («Пуля» Д. Салихова),

социальная комедия («Әлепле әртисләре» («Артисты из деревни Алепле») Аманулли), бытовая комедия («Бер очрашу – бер гомер» («Одна встреча – целая жизнь», 1996) Ф. Яруллина), музыкальная комедия («Ҡинд кызы» («Индианка», 1992) Г. Каюмова). Водевиль, сохранив функцию социальной критики, трансформировался в проблемно-ориентированные структуры, а к концу XX века уступил место экспериментальным жанрам с элементами абсурда. Лирическая комедия углубилась в психологизм, связанный с нравственными вопросами, а трагикомедия выступала в качестве главного средства изображения противоречий человеческого бытия. В поэтических трагедиях на религиозные, мифологические сюжеты, опирающиеся на фольклорные и исторические легенды и мифы, «эзопов язык» метафор и аллегорий позволял выразить трагизм, обходя идеологические запреты.

В процессе анализа выявлено, что авторские жанровые обозначения становятся инструментом расширения традиционных границ и формирования уникальной эстетической системы, способной репрезентировать сложные аспекты национального культурного развития в условиях глобализации. Первую устойчивую модель представляет *межродовой синтез*, в рамках которого создаются такие гибридные формы как лирическая драма, эпическая драма, драма-притча и лиро-эпическая драма (повесть-поэма «Гашыйклар тавы» («Гора влюбленных», 1986) И. Юзеева, эпическая драма «Умырзая чәчәкләре» («Подснежники», 1959–1961) Ю. Аминова, драматическая повесть «Югалган көн» («Упущенный день», 1975–1976) А. Гилязова, театральные романы «Телсез күке» («Немая кукушка», 2003), «Гасыр моңы» («Печаль века», 2006), «Легионер» (2011) З. Хакима и др). Вторую модель формируют *камерные жанры с акцентом на субъективном мировосприятии* – монодрама («Олы юлның тузаны» («Пыль большой дороги», 1989) Р. Хамида, «Микулай» М. Гилязова), где доминирует углубленный психологизм и исповедальность. Третья модель объединяет *условно-метафорические и фантастические формы* (трагифарс, фэнтези, мистическая притча), использующие гротеск, аллегорию, символ для философско-экзистенциального анализа («Әлдермештән Әлмәндәр» («Альмандар из Альдермеша», 1975) Т. Миннуллина, («Сагынырсызмы?») («Будете скучать?», 2019) А. Шайдуллина и др.). Четвертую модель составляют *этнографическо-бытовые драмы*, в которых репрезентируется культурное своеобразие отдельных субэтнических групп татарского народа («Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория», 1995); «Йөрәк маем» («Душа моя», 1997) Т. Миннуллина и др.). Пятая модель представлена *синтезом драматургии с другими видами искусства*, в качестве примера можно привести музыкально-театральное представление «Халил-Галиябану» (2006) И. Юзеева, мелодраму-мюзикл «Сабантуй» (2016) М. Гилязова и др. Эффективность взаимодействия элементов различных видов искусств зависит как от характеристик основного жанра, так и от авторского замысла. Трагедия, например, сохраняя свою сущностную основу – изображение неразрешимого конфликта и высшего страдания, – преодолевает классические каноны посредством смещения с иными формами, порождая трагифарс (реакция на абсурдность тоталитарной реальности, соединение трагического

конфликта с гротескной формой); трагипамфлет (синтез трагического пафоса с острой публицистичностью и сатирой); стихотворную трагедию (модернизация поэтической формы для воплощения масштабных философских и исторических сюжетов). Показательным примером трагифарса служит пьеса Р. Хамида «Жанкай углы Жанкыяр» («Сын Джанкая Джанкыяр», 1998), в которой комические элементы органично сочетаются с трагическими, изображая мир, в котором абсурд становится нормой. Трагипамфлет блестяще реализован в пьесе Р. Батуллы «Мин Америка ачтым» («Я открыл Америку», 1977), где резкая обличительная и сатирическая заостренность служат раскрытию трагедии геноцида коренных народов Америки.

Взаимодействие эпических и драматических форм позволяет драматургу совмещать объективность эпического повествования с динамикой драматического действия. Например, в пьесе Ю. Аминова «Умырзая чэчэклэре» («Подснежники», 1959–1961) эпичность служит для масштабирования классового конфликта до уровня общенародной трагедии. Пьеса Т. Миннуллина «Ай бул-маса, йолдыз бар» («Если нет луны, есть звезды», 1977) выходит за рамки простого бытописания, превращая историю женщины в многогранную этническую художественную картину мира. Драматург создает сложный сплав жанров: с одной стороны, это социальная драма, правдиво изображающая трудности жизни героини (работа, быт, конфликты), а с другой – глубокая психологическая драма. Перед лицом несчастья в личной жизни (измена мужа, гибель дочери) автор исследует внутренний мир Мадины, подчеркивая ее нравственную силу и стойкость в час испытаний. Эпизация драмы проявляется также в трилогии Т. Миннуллина «Миләүшәнен туган көне» («День рождения Миляуши», 1968), «Дуслар жыелган жирдә» («В кругу друзей», 1976), «Хушыгыз» («Прощайте», 1994). Здесь эпическая широта (поколенческий срез, исторический фон) работает на исследование внутренней трагедии личности, ее одиночества и экзистенциальной пустоты. Пьеса «Риваять» («Легенда», 2006) Т. Миннуллина классифицирована автором как двух-актное драматическое повествование в стилистике наивного романтизма.

В пьесах З. Хакима «Гасыр моңы» («Печаль века», 2006), и «Телсез күке» («Немая кукушка», 2004) эпический размах приводит к появлению авторского жанра «театральный роман», в котором история распадается на автономные пласты (личная судьба, национальная история, миф). Анализ первой пьесы позволяет говорить о ее масштабном эпическом замысле – в ней представлена судьбоносная панорама жизни татарского народа на протяжении XX столетия. Хронотоп произведения охватывает ключевые исторические периоды: существование в условиях имперской, а затем советской России, трагические испытания Первой мировой и Великой Отечественной войн, а также фрагменты истории нацистской Германии. Драматургическую основу пьесы «Немая кукушка» можно определить как роман в диалогах, структурно объединяющий три автономных нарративных пласта: воспоминания Зарифа о прошлом, где конфликт воплощен в образах двух татар – красноармейца Зарифа и финского татарина Зиятдина, оказавшихся по разные стороны фронта; картина жизни и

быта народа в условиях советского строя; осмысление судьбы татарской песни как символа национальной идентичности и духовной стойкости.

Пьеса Б. Салыхова «Яратылмый калган ярлар» («Любимые, лишенные любви», 2017) представляет собой органичный сплав драматических элементов и элементов баллады, что позволяет характеризовать ее как лиро-эпическую драму. В ней сочетаются масштабное историческое полотно (события Великой Отечественной войны, жизнь в трудовом лагере) с лирическим раскрытием внутреннего мира героинь через их исповедальные монологи.

Лирическая комедия как жанровое образование занимает особое место, демонстрируя эволюцию от традиционных форм к синтетическим структурам, сочетающим психологическую глубину с актуальной социальной проблематикой. Пьеса Р. Мингалима «Кунак кызы гел килмэс» («Гостя приходит не часто», 1984) представляет собой классический образец лирической комедии, где основной акцент смещается с внешнего действия на внутренний мир персонажей. В пьесе И. Юзеева «Гашыйклар тавы» («Гора влюбленных», 1986) компановка эпоса (исторический фон), лирики (дневники) и драмы (конфликт) детерминирована фабулой и служит для комплексного раскрытия темы. Драматическая новелла Б. Салахова «Яр» («Берега», 2017) построена на органичном соединении типичной для новеллы композиции, для которой характерны компактность времени действия и единство места (события концентрируются вокруг старого дома), с драматургической природой конфликта, развивающегося через напряженное внешнее и внутреннее действие. Безымянность главного персонажа усиливает эпическое обобщение, превращая частную историю – в текст об отчуждении и утрате корней.

Лирический компонент в монодраме «Олы юлның тузаны» («Пыль большой дороги», 1989) Р. Хамида, обозначенной автором как «драматический рассказ», значительно усиливает эмоциональность пьесы. Монодрама М. Гилязова «Микулай» (2019), несмотря на формальное соответствие жанру (один персонаж, монологическая структура), интегрирует черты исторической хроники, философской притчи и психологической драмы. На фоне личной истории главного героя раскрывается коллективный исторический опыт народа, охватывающий ключевые события XX века – от Русско-японской войны до афганского конфликта. История Микулая и Сарсазкуля обретает универсальное символическое звучание, трансформируясь в притчу о культурной памяти и сопротивлении исчезновению. Художественное исследование экзистенциального одиночества личности перерастает в философское осмысление судьбы малых культур в глобальном мире и духовных основ идентичности.

Современные авторы также активно используют приемы мистики и фантастики. В фантастической трагикомедии «Кияү урлау» («Похищение жениха», 2003) А. Халима прослеживается синтез фантастики, комедии и трагедии. В основе пьесы «БҮру» («Род», 2002) Г. Каюмова лежат архаичные мифологические сюжеты, представленные в стилистике эпического дастана, что позволяет создать масштабное повествование о происхождении и судьбе рода. Пьеса «Карурман» («Темный лес», 2020) Л. Шаровой и Р. Гариповой воплощает

принципы современной фэнтези, ее жанровая природа определяется синтезом фантастической образности, реконструкции языческих верований, концепции параллельных миров и сложного сплава религиозно-мифологических мотивов. Пьеса-притча А. Шайдуллина «Сагынырсызмы?» («Будете скучать?», 2019) создает модель лиминального пространства, где хронотоп провинциального автовокзала во время шторма метафорически воплощает переходное состояние между бытием и небытием. Размытость временных, пространственных координат, подчеркнутая отсутствием связи и невозможностью идентификации места, формирует онтологическую неопределенность, которая раскрывается через собирательные образы персонажей-призраков. Ключевым элементом драматургической структуры становится образ Анны с воображаемым младенцем, выполняющий функцию катализатора осознания иллюзорности существования всех персонажей. Образ начальника вокзала Нагимова как проводника в этом пограничном пространстве усиливает философское звучание произведения, позволяя классифицировать жанр как мистическую драму с элементами притчи. Посредством резких переходов между жанровыми стратегиями (реальность/мистика, драма/трагедия) автор создает необычную художественную действительность, где на первый план выходит представление скрытой внутренней трагедии героев, порожденной мистическими явлениями.

Нетрадиционные авторские жанровые обозначения в татарской драматургии служат маркерами художественного эксперимента и могут быть систематизированы по трем основным векторам. Первый связан с *фрагментарными формами*. В основе пьесы Т. Миннуллина «Агыла да болыт агыла...» («Все плывут и плывут облака...»), (2001) лежат драматические отрывки, воссоздающие эпизоды из жизни поэта Хасана Туфана. Пять эпизодов произведения, не обладая автономностью, тесно взаимосвязаны и образуют целостное повествование, выстроенное вокруг центрального персонажа – выдающегося татарского поэта. Фрагментарность подчеркивает двойную трагедию – уничтожение человечности системой и изменчивость морали, которая подстраивается под диктат времени. Второе направление представлено *этнографическими формами*, такими как «этнографическо-бытовая драма» или «этнографическая комедия». Эти термины, актуальные для творчества Т. Миннуллина («Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория») и др.), указывают на глубокое погружение в фольклорный материал, обряды, язык, быт субэтнических групп татарского народа. Третий, наиболее синкретичный вектор – это *гибридные жанры*, объединяющие драму с другими видами искусства. Подзаголовки «мюзикл-юзикл» «Халил-Галиябану» (2006) И. Юзеева, «социальная мелодрама-мюзикл» «Сабантуй» (2016), «спортивная комедия» «Баскетболист» (2002) М. Гилязова, «музыкально-театральное представление» Р. Хамида «Чабаталы чәүчәлек» («Беспокойный в лаптях», 2000) напрямую декларируют открытость драматургического текста к синтезу с музыкой, хореографией и др. В ретро-комедии «Яр буе Хәмидулла» («Прибрежный Хамидулла», 2013) Б. Салахов, например, актуализирует последствия постсоветских реформ, включая исчезновение сельских поселений и демографический кризис. В художественном пространстве пьесы под рожде-

нием ребенка подразумевается не только семейное событие, но и высокая миссия передачи новому поколению культурного кода, языка и духовного наследия предков. В «музыкальном сказании» Ю. Сафиуллина «Юсуф-Зулейха» (2015) эпические и философские традиции соединяются с музыкой и танцем. Этот синтез искусств создает уникальную эстетическую реальность.

Эволюция авторского жанрообразования в татарской драматургии демонстрирует переход от синтеза в рамках доминантного жанра (1960–1980-е) к радикальной гибридации, размывающей родовые и жанровые границы (1990–2000-е). Если ранний синтез был направлен на обогащение, масштабирование традиционных форм, то поздний – на их преодоление и создание новых, адекватных для выражения усложнившейся исторической, национальной и экзистенциальной реальности.

Вторая глава **«Различные виды смеха в национальной комедиографии»**, состоящая из трех параграфов, рассматривает трансформационные процессы в татарской комедиографии.

Первый параграф **«Жанровые формы татарской комедии: от лирической комедии – до трагикомедии»** посвящен анализу ключевых жанровых модификаций комедии в национальной драматургии.

«В период «оттепели» комедийный жанр преодолел идеологические ограничения, обратившись к критической рефлексии исторического прошлого, начиная с водевиля и лирической комедии – до сатирических фарсов и трагикомедий»³⁰. Движение основных векторов эволюции жанра шло от борьбы с религиозными пережитками, утверждения новых социальных норм к сатирическому разоблачению бюрократизма мещанства, а также в направлении художественного осмысления проблем этнической идентичности.

Лирическая комедия прошла путь от идеологизированных схем середины XX века к психологически сложным произведениям рубежа столетий. В 1960-е годы происходит отход от грандиозных производственных эпопей сталинского времени: драматурги обращаются к частной жизни, конфликты переносятся из цеха и кабинета директора в коммунальную квартиру, в бытовые рамки. Авторы стремились показать «живого» человека с его личными проблемами, радостями. Классическим образцом советской лирической комедии является пьеса Х. Вахита «Рәхим итегез» («Добро пожаловать!», 1961), построенная на контрасте между миром стилига и трудового коллектива. Здесь акцент смещается с готового положительного героя – на процесс становления. Вместо безупречного «винтика» системы появляется герой с недостатками. Однако процесс перевоспитания демонстрирует черты искусственности, а комедийные элементы отличаются схематичностью. Данное явление становится прямым следствием установки соцреализма на «воспитательную функцию» искусства.

В более поздних произведениях идеологический подтекст постепенно исчезает, уступая место универсальным темам. Специфика лирической комедии

³⁰ Ханзафаров Н.Г. Татар драматургиясе: күзәтүләр, ижат портретлары: фәнни һәм тәнһыйть мәкаләләре. – Казан: ТӘНСИ, 2022. – С. 256.

«Кунак кызы гел килмэс» («Гостя приходит не часто», 1984) Р. Мингалима, например, заключается в слиянии комедийного и лирического начал. В центре повествования – любовь пожилых героев, Галии и Андрея. Юмор не осмеивает, а с теплотой и иронией раскрывает душевные переживания персонажей. Основное напряжение пьесы создается не внешним конфликтом, а внутренней драмой героев, тоска по утраченной молодости. История их юности драматична: Андрей был вынужден бежать из родного дома и начать новую жизнь шахтером. Спустя годы он возвращается. Красивая, грустная мелодия гармонии становится символом прожитой жизни. Молодые герои ненавязчиво помогают пожилой паре воссоединиться. Посредством использования музыки и мягкой иронии драматург раскрывает внутренний мир героев, что позволяет в лирической комедии говорить о глубоких чувствах, сочетая светлую грусть и добродушный смех.

В пьесе «Хөршидэ, Мөршидэ, Рәшидэ» («Хуршида, Муршида, Рашида», 1999) Ф. Садриева лирико-комедийное начало синтезируется с острой социальной проблематикой. Жанровая специфика проявляется в сочетании юмора, порожденного трансформацией традиционных гендерных ролей, и лирической тональности, передающей ностальгию по исчезающим традициям. Действие строится вокруг попыток трех героинь сохранить деревню. Активность персонажей, вплоть до занятия «не мужским» трудом (производство кирпича), и пассивность мужчин маркируют ключевые социальные сдвиги. Юмор здесь не самоцель, а инструмент критического осмысления проблем деградации села и культурной идентичности. Аналогичную тематику развивает и пьеса Б. Салахова «Көтү» («Ожидание»), в которой центральным событием становится имитация жителями наличия клуба перед проверяющей комиссией. Эпизод обнажает глубинные процессы утраты не только материальной, но и социальной инфраструктуры деревни. Обе пьесы используют комедийную форму как способ рефлексии над серьезными общественными трансформациями. Следовательно, развитие лирической комедии отражает устойчивую динамику от нормативных идеологических конструкций к углубленному психологизму, критическому осмыслению действительности.

В 1960–1970 годы татарская драматургия переживает активный жанровый поиск, обращаясь к синтетическим формам, таким как *водевиль*. Драматурги творчески переосмысливают традиционные формы, насыщая национальным своеобразием и актуальной социальной проблематикой. В пьесе «Күк капусы ачылса» («Если улыбнется счастье», 1973) Х. Вахита комедийный сюжет строится на производственном конфликте между новатором-изобретателем и консервативным администратором, препятствующим техническому прогрессу. Водевильные приемы (хитрость, подмена документов) раскрывают не только личностные противоречия, но и системные проблемы управления. Аналогичным образом в пьесе «Әй, эшнэлэр, эшнэлэр» («О, дружки-приятели!», 1968) Ш. Зайни любовная интрига переплетается с критикой идеологизированной бюрократии. Пьеса «Диләфрузгә дүрт кияу» («Четыре жениха Диляфруз») Т. Миннуллина знаменует возрождение классических водевильных традиций. В основе комедийной структуры лежит гротескное противопоставление образа

главной героини и претендентов на ее руки, чьи характеры функционируют как инструмент социально-нравственной сатиры. Галерея женихов воплощает различные человеческие пороки и добродетели, как самовлюбленность и эгоизм (Галим), легкомысленность (Шакур), тогда как выбор героини в пользу скромного Джамиля актуализирует ценность искренности и нравственной чистоты. Последующая трансформация произведения в ремейке «Диляфруз – Remake» (2010) демонстрирует механизм культурной адаптации традиционного сюжета. Введение мотива публикации в журнале «Плейбой» и связанной с этим медийной путаницы служит иронической рефлексией над современными стереотипами и влиянием массмедиа на восприятие личности.

В этот период водевиль демонстрирует синтетическую форму, сочетающую традиционную комедийность с этнографической достоверностью и социальным анализом. Пьеса «Алдым – бирдем (авыл туе)» («Взял – отдал» (деревенская свадьба), 1976) Х. Хамидуллы служит примером этнографического водевиля, где юмор проистекает из детального воспроизведения свадебного обряда. Критике подвергаются устаревшие семейно-бытовые нормы, однако драматург не ограничивается ею, а детально и со знанием дела воссоздает этнографическую картину свадебного обряда татар – от сватовства до заключения брака. Развивая эту традицию, комедия-водевиль «Кияү урлау» («Кража зятя», 1971) А. Гилязова использует фольклорный архетип ритуального похищения жениха как сюжетообразующий комедийный механизм. В пьесе «Кияү урлау» («Безумный никах, или похищение жениха») С. Юзеева этот же архетип получает метафизическое объяснение, связываясь с категориями родовой кармы и клятвы. Традиционный обычай осмысливается здесь как связующее звено между поколениями, а комедийная форма служит раскрытию философской проблематики памяти предков и преемственности. Например, в рассмотренных произведениях традиция предстает не как застывшая догма, а как живой, развивающийся организм.

На рубеже XX–XXI века классический водевиль уступает место синтетическим формам, таким как, например, «Тэрэзэгэ егет килгэн» («Загляни, любовь, в окошко», 2007) Ф. Садриева, «Әйдә барыйк, кызлар карыйк» («Пойдем, посмотрим на девушек», 1989) Р. Валеева, «Бакча карачкылары» («Садовые чучела», 2007) З. Минхажевой, «Әйттерсең эллә ни» («Скажешь – не поверю», 2022) А. Ахметгалиевой, «Үлемнән калган тамаша» («Запретное удовольствие», 2020) И. Иксановой, Г. Хамидуллиной и др. Интеграция традиционных элементов водевиля с сатирой, трагикомедией и социально-философской проблематикой позволяет создавать многогранные произведения, сочетающие развлекательную основу с серьезным содержанием. Так, в пьесе Х. Ибрагима и Р. Сагди «Кияү абый» («Сват», 2008) жанровая стратегия реализуется через органичное соединение канонической структуры водевиля с социальной критикой. Комедийная интрига, в основе которой лежат усилия юноши и отца невесты по срыву брака Флора и Флеры, разворачивается посредством узнаваемых жанровых элементов, проявляющихся в стремительном развитии действия, комических ситуациях и эффектном разрешении конфликта. Вместе с тем, авторы меняют традиционную форму, насыщая ее современным содержанием,

в частности, проблемой кризиса семейных ценностей. Жанровый синтез проявляется и в сочетании традиционных музыкальных номеров с диалогами. Финальный поворот, когда юноша влюбляется в невесту отца и оказывается сыном Флюра, одновременно соответствует водевильному приему случайного узнавания, что придает комедийному гротеску новое звучание.

Бытовая комедия сохраняет неразрывную связь с традициями народной смеховой культуры. Для этой формы характерно обращение к повседневной жизни, изображение нравов и обычаев, использование фольклорных элементов («Бэхетле кияу» («Счастливый зять», 1967) Т. Миннуллина, «Кондырлы кодачасы» («Свояченица из Кундурлы», 1983) Ф. Садриева, «Бер очрашу – бер гомер» («Одна встреча – целая жизнь», 1996), «Кызлар күнеле – тирэн сер» («Девичьи пересуды», 1997) Ф. Яруллина и др.). В 1980–1990-е годы семейно-бытовые конфликты начинают осмысливаться в контексте нравоучительной драмы, также приобретая философское звучание. К началу XXI века жанр сохраняет связь с традиционными формами, но обогащается элементами социальной сатиры и трагикомического напряжения. Например, «Нигез ташлары» («Камни фундамента», 1968) Т. Миннуллина представляет собой синтез комедийной формы и глубокой социально-нравственной проблематики. Центральный конфликт, разворачивающийся вокруг образа родового дома, раскрывает кризис преемственности поколений и утрату связи с духовными истоками. Образы дома, визуализированные в виде «каменной фундамента», выполняют ключевую смыслообразующую функцию, олицетворяя незыблемые нравственные устои и семейные традиции. Жанровое своеобразие пьесы заключается в органичном сочетании комедийной основы с драматической развязкой, что придает ей философичность и соответствует общей для драматургии XX века тенденции межжанрового синтеза. В отличие от нее, пьеса Ю. Аминова «Сатучылар» («Продавцы», 1964) основывается на взаимосвязи бытовой комедии и детективного сюжета, в котором расследование финансового нарушения становится способом критического анализа системных недостатков общества. Посредством реакции персонажей на кризисную ситуацию автор демонстрирует такие явления, как протекционизм и профессиональная некомпетентность, избегая при этом упрощенного толкования моральных проблем. Пьеса «Жаным жэл тугел сиңа» («Душу мне не жаль для тебя», 2020) А. Ахметгалиевой строит художественный мир на основе традиционной бытовой комедии, обогащая ее структуру элементами социальной сатиры и трагикомедии. Сюжетное развитие начинается с бытового конфликта между супругами Фаритом и Сарией. Попав в дом к самозванке-экстрасенсу Замире и будучи вынужденным играть роль призрака, герой оказывается в абсурдной ситуации, которая служит усилению сатирического эффекта. Несмотря на это, финал пьесы обладает оптимизмом: примирение героев и учреждение ими агентства символизируют обновление и сохранение семейных ценностей.

Грустной комедии характерен синтез комического и трагического начал, который создает эмоционально насыщенное пространство для исследования серьезных социальных и философских проблем. Это проявляется в пьесе И. Юзеева «Сандугачлар килгән безгә» («К нам прилетели соловьи»), где эколо-

гическая проблематика переплетается с личными драмами персонажей. В пьесе Л. Лерон «Кычыткан чыпчыгы» («Дразнящая птичка», 2009) исследуется кризис идентичности в условиях потребительского общества. В «Мэхэббэт турында сөйләшик» («Поговорим о любви», 2006) И. Зайниева грустный смех становится инструментом исследования межпоколенных конфликтов в контексте семейных ценностей.

Серьезная комедия как жанровое образование представляет собой художественный синтез комедийной формы и социально-философской проблематики. Драматурги 1960-х годов, стремясь преодолеть восприятие комедии как сугубо развлекательного явления, сознательно акцентировали идейно-эстетическую глубину своих произведений, что позволило расширить тематические рамки жанра за счет включения социально-политической проблематики. Яркой иллюстрацией служит пьеса А. Гилязова «Кар астында кайнар чиймә» («Под снегом горячий ключ», 1975–1976), где комические ситуации, основанные на конфликте ложного стыда и подлинного достоинства (как в эпизодах с Абузаром и Таскирой), обнажают социальные пороки и демонстрируют разрушительную силу лжи для человеческих отношений. Использование гротеска и иронии, в русле бергсоновской теории смеха, служит здесь механизмом коррекции социальных отклонений. В дальнейшем, с развитием жанра, происходит усиление трагикомического начала. Последнее отчетливо проявляется в пьесе М. Гилязова «Игезэкляр һәм Нәфисә» («Близнецы и Нафиса», 2001). Конфликт карьерных амбиций и семейных ценностей, воплощенный в образе «железной леди», раскрывается в пьесе через гротескно-сатирические приемы, обнажающие глубину кризиса современной семьи. Гиперболизированные характеры и абсурдные ситуации создают эффект «грустного смеха», сочетая социальную критику с элементами надежды, составляющими суть философского подтекста комедии.

Трагикомедия как пограничный жанр, синтезирующий комедийное и трагическое начала, демонстрирует актуальность смеха сквозь слезы в эпоху социальных перемен, сопровождающихся духовным кризисом. В татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века можно выделить два основных типа трагикомических форм. Первая – это *социально-абсурдистская трагикомедия*, где кризисные явления получают гротескное воплощение через синтез сатиры, фантастики и элементов театра абсурда («Кишер басуы» («Морковное поле», 1993) З. Хакима и др.). Вторая форма представлена *социально-психологической трагикомедией*, акцентирующей личностные конфликты и исторические травмы. Так, в пьесе «Зөбәйдә – адәм баласы» («Зубайда – дитя человеческое», 1961) Ш. Хусаинова трагикомический эффект возникает на контрасте между духовными идеалами юности и суровой послевоенной действительностью. Образ главной героини олицетворяет экзистенциальные поиски личности в условиях разрушения традиционных ценностей. Художественное пространство произведения строится на двойственности, когда за комико-сатирическим изображением персонажей скрывается глубокий драматизм. В пьесе И. Юзеева «Сәйгәнменң туган көне» («День рождения любимой», 1985) мотив одиночества раскрывается через личную драму главной героини Бану: образ воспитательницы,

воплощающей архетип «вечной матери», строится на глубоком парадоксе. Профессиональная реализация, посвященная детям, контрастирует с личной экзистенциальной нереализованностью, обусловленной утратой любимого на войне и отсутствием собственных детей. Кульминация – помещение Бану в дом для умалишенных бывшими воспитанниками – может быть прочитана по-разному. Пьеса Ш. Хусаинова «Безнең подъезд төбендә» («У нашего подъезда», 1988) представляет коллективный портрет общества в переломный момент перестройки, пространство у подъезда превращается в символическое место исторического суда.

Подлинный расцвет трагикомедии пришелся на 1990-е годы – эпоху постсоветских реформ, отмеченную кризисом идентичности, социальной нестабильностью, этнокультурным ренессансом. В этих условиях жанр стал ключевым инструментом рефлексии над дисгармонией бытия. Важной чертой поэтики данного периода стало активное использование пространственной метафоры «желтого дома» (психиатрической лечебницы) как аллегории советского и постсоветского строя («Алла каргаган йорт» («Богом проклятый дом», 1991) Д. Салихова, «Вақыгга жүләрләр йортында бара» («Событие происходит в доме сумасшедших», 1998) Ф. Байрамовой, «Жүләрләр йорты» («Сумасшедший дом», 1995) З. Хакима). В художественном осмыслении драматургов образ психиатрического учреждения функционирует как политическая аллегория, метафорически воспроизводя репрессивные механизмы государственной системы в эпоху социальных перемен. Одновременно данный образ служит социально-диагностической моделью, выявляющей симптомы коллективного безумия, когда ложь, страх и моральная дезориентация становятся доминирующими. Он предстает и как экзистенциальная ловушка, визуализирующая тотальное одиночество индивида и его смысловой тупик в условиях разрушения традиционных общественных связей. Представленная в тексте триада функций делает образ «дома для умалишенных» универсальным инструментом художественного анализа кризисных состояний как общества в целом, так и отдельной личности.

Как отмечает М.Н. Липовецкий, сущность абсурда XX века проявляется в парадоксальном стремлении преодолеть кризисные явления через синтез жанров, образов и смыслов, что в конечном итоге способствует достижению художественной целостности³¹. Подобная творческая установка находит воплощение в трагикомедии З. Хакима «Кишер басуы» («Морковное поле», 1993), которая изначально позиционировалась автором как «печальная комедия». Однако исследователи справедливо определяют ее жанр именно как трагикомедию³², поскольку произведение органично сочетает комедийные, трагические и фантастические элементы. Драматург применяет фантастический прием – появление НЛЮ в татарской деревне – для иллюстрации острых социальных проблем села, заключающихся в деградации, материальной нужде, утрате нрав-

³¹ Липовецкий М.Н. Постмодернизм: агрессия симулякров и саморегуляция Хаоса // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. – Екатеринбург: УрО РАН, 2005. – С. 392.

³² Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: история и проблемы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. – С. 422.

ственных ориентиров. Действие, локализованное в разрушающемся сельском клубе, символизирует крах мифа о советском благополучии, выстраивается в абсурдистскую структуру, где комические персонажи демонстрируют неспособность к сопротивлению жизненным обстоятельствам. Название пьесы приобретает символическое звучание, обозначая общество в состоянии системного кризиса на пороге новой социальной формации.

В русле этих тенденций развивается и другая форма – *трагикомический фарс*, примером которого служит пьеса З. Хакима «Жен бутады» («Черт попутал», 1991). В ней абсурдные коллизии, доведенные до степени гротеска, совмещаются с мифологическими мотивами, что усиливает драматическое восприятие реальности. Социокультурные противоречия постсоветского периода находят отражение в комедии З. Хакима «Чапты атым Казанга» («Мчит меня мой конь в Казань», 2001). Украденный баян становится символом угасания культурной преемственности, а образ Казани мифологизируется как пространство исторической памяти, что контрастирует с процессом языковой ассимиляции татарской семьи. Сюжетный ход с отправкой главного героя Салиха в город на коне обретает значение поиска утраченных культурных корней.

Трагикомедия Т. Миннуллина «Нэзер» («Обет», 2010) затрагивает глубокие нравственные конфликты и экзистенциальные вопросы человеческого бытия. Пьеса построена на анализе внутреннего противостояния в душах двух фронтовиков, давших во время войны обет обменяться женами в случае возвращения домой. Обет символизирует не только надежду на спасение, но и становится испытанием их моральных принципов.

В XXI веке жанр продолжает развиваться в сторону усложнения поэтики за счет элементов сюрреализма, фантастики и постмодернистской деконструкции, что демонстрирует пьеса Р. Латыпова «Кит, китмэ» («Уходи... или останься!», 2017). В ней уникальный синтез фольклорных архетипов (персонификация Смерти) и постмодернистской игры с традиционными оппозициями (жизнь/смерть, любовь/ненависть) позволяет по-новому осмыслить вечные танатологические темы. Ключевым приемом становится гендерная инверсия архетипов: Смерть обретает женский облик, а Любовь материализуется в образе старца. Включение мифических персонажей в любовный треугольник между смертельно больной Юлдуз и Раушаном позволяет разрушить оппозицию «любовь-смерть». Финал пьесы воссоздает традиционную эсхатологическую картину встречи с умершими родственниками, одновременно переосмысливается посредством предшествующей деконструкции, создавая полифонию смыслов. Данная пьеса репрезентирует современный этап развития татарской трагикомедии, для которого характерно сочетание экспериментальных стратегий с глубинными пластами национальной мифопоэтической традиции.

В целом, татарская комедия всегда стремилась соответствовать запросам читателя/зрителя, оставаясь в рамках социальных и идеологических требований. Жанровая диффузия позволяла комедии быть оригинальной, смешной и в то же время служить инструментом осмысления социальных, культурных и нравственных проблем эпохи.

Во втором параграфе «*Сатира – форма критики социальной действительности*» исследуется художественное осмысление социальной реальности через призму сатирических жанров.

В 1960-е годы, в условиях идеологического контроля, комедиографы активно использовали фольклорные и восточные сюжеты как пространство для аллегорического описания действительности. Характерным приемом данного периода стало «двойное кодирование», когда мифологические образы получали актуальное сатирическое звучание. В *сатирической пьесе* Н. Исанбета «Кырлай егете» («Джигит из Кырлая») образ Шурале раскрывает бюрократический абсурд советского аппарата, а лесные духи олицетворяют партийных деятелей. В постсоветский период сатира приобретает более открытые формы, что заметно на примере того же образа в пьесе З. Хакима «Пачпортлы Шүрале» («Шурале с паспортом», 2002). Здесь главный персонаж превращается в зеркало моральной деградации общества. Эволюция героя от природного существа до маргинала, продающего атрибуты собственной сущности, пародирует процессы бюрократизации и моральной деградации. Взаимодействие Шурале с жителями деревни указывает на ключевые проблемы социума, такие как – корысть, разрушение традиционного уклада, девальвация семейных ценностей. Финальное решение вернуть Шурале обратно в лес можно интерпретировать как символическую попытку восстановить утраченные культурные корни в условиях системного кризиса идентичности.

Ярким примером обращения к «эзопову языку» служит пьеса А. Гилязова «Энгер-менгер» («Сумерки», 1968), в которой символика оврага с «черной водой» и снега посреди лета метафорически передает нравственное разложение и остановившееся время, а конфликт между апатичными старожилками и протестующей молодежью раскрывает глубину духовного кризиса. Драматург рисует картину деревни, погруженной в рутину. Психология застоя настолько глубоко проникла в сознание жителей, что это «сумеречное» существование воспринимается ими как естественный и неотвратимый порядок вещей. На этом фоне особенно ярко показаны персонажи Розы и Алима, представляющие молодое поколение с его протестным настроением и жадной обновлением. Автор с едкой иронией обличает тех, кто смирился с упадком духа, выделяя образ Таштимера, чьи попытки сохранить видимость добродетели лишь маскируют его бегство от реальных проблем.

Постсоветский период характеризуется переходом от иносказания к прямой и жесткой критике социальных пороков, таких как бюрократия, коррупция, цинизм и моральная дезориентация. В рамках исследуемой проблематики значительный интерес представляет пьеса Т. Миннуллина «Бажа мал түгел, кэжэ туган түгел» («Своjak не богатство, коза не родня», 1992), в которой драматург показывает функционирование старых механизмов управления в новых условиях. Сквозь гротескные образы, достигаемые гиперболизацией абсурдных ситуаций, демонстрируется неспособность системы к адаптации, подчеркивается ее оторванность от реалий. В русле той же традиции создана сатирическая комедия Р. Мингалима «Тау астында – илле бүре» («Под горою пять-

десять волков»), направленная против бюрократизма и фальшивого оптимизма. В пьесе З. Хакима «Мылтык» («Ружье», 2007) элементы сатирической комедии, драмы, театра абсурда и детектива обнажают «болезни» общества в контексте криминального сюжета о странствующем по деревне ружье, которое воспринимается и символом девальвированной власти, и отражением нравственной дезориентации. Аналогичные темы исследуются в пьесах З. Хакима «Бармы ришвэтэн дэва?» («Чудо-таблетка», 2010), И. Зайниева «Авыр туфрагы жинел булсын» («Пусть будет пухом земля», 2014), где объектом открытого осмеяния становятся коррупция, некомпетентность, злоупотребление властью. Например, в комедии И. Зайниева центральной темой становится странное рвение сельского участкового, который для выполнения плана по раскрытию преступлений прибегает к фабрикации дел. Он искусственно создает эпизоды нарушения порядка, которые приобретают абсурдный характер. В пьесе З. Хакима абсурдная ситуация с изобретением лекарства от коррупции служит не просто комическим приемом, а становится формой художественного преувеличения, вскрывающей глубинные механизмы функционирования коррумпированной системы. Финальный компромисс, при котором герой достигает личного благополучия ценой сговора с системой, демонстрирует неразрешимость конфликта индивидуального протеста с укоренившимися практиками власти.

Проблемы духовной опустошенности, нравственной деформации личности затрагиваются в *социально-психологической сатире* Т. Миннуллина «Эбрэкэй» («Туалетная история», 2009), «Бетсен ирлэр, яшәсен хатыннар» («Пусть исчезнут мужчины, да пребудут женщины», 2015). В первой пьесе драматург создает сатирическую модель общества, где бытовая ситуация превращается в острую социальную метафору. Во второй комедий эффект достигается за счет органичного синтеза фантазмагорического сюжета и социально-психологической критики. Буквальная реализация метафорического проклятия Васимы («Пусть исчезнут мужчины») переводит эмоциональную гиперболу в сюжетный эксперимент. Условность происходящего (осознание сна) не снимает остроты конфликта, а, напротив, акцентирует его вневременную, универсальную природу.

В сатирической комедии Р. Зайдуллы «Минем дустым Чыңгызхан» («Мой друг Чингизхан», 2013) доминирующим художественным приемом становится раскрытие подлинной сути персонажей, скрытой за их публичными социальными ролями. Центральным гротескным образом пьесы становится фигура Чингизхана, функционирующего в сфере туристического бизнеса. Помещение исторического типа мирового масштаба в контекст бытовых проблем создает мощный сатирический эффект, основанный на резком контрасте между прошлым и современностью. Здесь художественная параллель служит точкой отсчета для критики социума, утратившего связь со своими историческими корнями.

Бытовой сатирический фарс представляет собой комедийное произведение, сюжет которого строится на комических житейских ситуациях и человеческих слабостях. Пьеса Ю. Аминова «Ужым бозавы» («Мямя», 1966) является характерным образцом, где через бытовые конфликты раскрывается противостояние традиционной морали и новых социальных реалий. Центральным

герой Имами, внешне воспринимаемый как беспомощный и тихий человек, на деле оказывается воплощением трудолюбия, совестливости и социальной рефлексии. Диссонанс между данным образом и данным ему прозвищем служит ироническим приемом, подчеркивающим несправедливость поверхностных оценок. Основной конфликт разворачивается вокруг столкновения этических ценностей, носителем которых является Имами, с прагматизмом и беспринципностью таких персонажей, как Факия. Монологи Имами о социальной стратификации и цене труда превращают комедийную форму в размышление о справедливости и человеческом достоинстве. В пьесе Р. Хамида «Иске йорт кешелэре» («Люди старого дома», 1982) сатира направлена на исследование моральной деградации общества через призму микросоциума коммунального жилища. Старый дом становится метафорой уходящего мира, а борьба обитателей за освободившуюся комнату обнажает такие пороки, как алчность, тщеславие и лицемерие. В сатирических комедиях «Кодаң булса генерал» («Если сват генерал»), «Пуля» Д. Салихов подвергает критическому осмыслению новые социальные типы постсоветской эпохи – приспособленцев и бюрократов нового формата.

Фольклорно-мифологическая сатира, синтезирующая традиции народной смеховой культуры с актуальной социальной критикой и философской рефлексией, обращается к мифологическим сюжетам и фольклорным образам в качестве инструмента для пародийного переосмысления остросоциальных проблем. Яркой иллюстрацией является пьеса Ю. Аминова «Үлемнең үлеме» («Смерть Смерти», 1973), представляющая собой жанровый гибрид фантастики, аллегории и трагикомедии. В центре сюжета – метафизический эксперимент, когда ангел Смерть, отправленный Дьяволом для подчинения жителей деревни, терпит поражение, сталкиваясь с человеческой стойкостью и трудовым энтузиазмом. Аллегорический образ Смерти, наделенный собственной волей, служит для интерпретации философских вопросов, а ее «гибель» символизирует крах тоталитарных механизмов контроля перед лицом человеческой воли к созиданию. Ключевой символ жизни – «ключ святых» – становится объектом борьбы между разрушением и созиданием, что придает сюжету мифологическую глубину.

Схожие художественные стратегии демонстрирует пьеса Р. Салимджанова «Акъярда ахырзаман» («Конец света», 1986), где условно-фантастический прием омоложения 105-летней героини Джиган используется для исследования конфликта между человеком и бюрократической системой. Комедийная фабула оборачивается горькой сатирой на общественные установки. Вера Джиган в чудодейственное средство, оказавшееся подделкой, метафорически воплощает крах иллюзорных надежд и власть временного фактора над человеческим существованием. «Конец света» в пьесе репрезентирует не апокалипсис, но глубокий духовный кризис и социокультурный застой.

Особую значимость в контексте драматургии 1990-х годов приобретает творчество Амануллы, синтезирующее народную смеховую культуру, социальную сатиру и элементы театра абсурда. В комедиях «Әлепле әртисләре»

(«Артисты из деревни Алепле»), «Жонлы кеше» («Волосатое чудо») и «Кылый Кирам балдагы» («Перстень косога Кирама») принципы карнавализации позволяют автору вскрывать глубинные противоречия постсоветской действительности. Абсурдная игра – будь то создание мифического «волосатого чуда» для привлечения туристов или подготовка деревенского спектакля – становится катализатором возрождения или, напротив, демонстрацией нравственной деградации. Гротескный образ «страны безруких» в «Перстне косога Кирама» обнажает повальную криминализацию общества, а многоязычная речь персонажей подчеркивает культурный разрыв и утрату идентичности.

В пьесе М. Гилязова «Баскетболист» (2001) специфика сатиры раскрывается через синтез комического и трагического, абсурд служит инструментом для исследования экзистенциального кризиса личности в условиях социального распада. Действие локализовано в пространстве деревни Балчыклы, чья топонимика и непрерывный дождь создают метафору безысходности, проецируя частный случай на общенациональный контекст. Центральный сатирический прием заключается в контрасте между высокими философскими именами персонажей (Сократ, Диоген, Платон) и их маргинальным существованием. Абсурдная идея Сократа о профессиональной баскетбольной карьере, объединяющая деревенских изгоев, превращается в форму социальной критики, обнажая проблемы деградации мужской идентичности, безработицы и распада традиционных устоев. Кульминационный провал полета на воздушном шаре становится символическим финалом, обозначающим тщетность попыток преодоления социальной детерминированности.

В пьесе З. Хакима «Су төбендә сөйгәнем» («Русалка – любовь моя») интертекстуальная игра с фольклорным сюжетом о Су анасы (Водяной) позволяет сатирически изобразить духовную деградацию сельского сообщества. Водяная, в противовес мифологической традиции, вынуждена спасаться от человеческого невежества, что создает эффект гиперреальности, а сатира приобретает черты трагифарса. Напрашивается вывод, что татарская драматургия 1990–2000-х годов использует сатиру как форму нравственного суда, актуализируя темы духовной деградации и утраты идентичности. Посредством гротеска, абсурда и символики она вскрывает механизмы социальной патологии, оставляя вектор надежды на возрождение подлинных ценностей – справедливости, честности, уважения к традициям.

Анализ татарской сатирической драматургии второй половины XX – начала XXI века, таким образом, позволяет выявить уникальные гибридные формы. Прежде всего, это сатирическая комедия в сочетании с театром абсурда, далее – сатирическая комедия вкупе с мифами, сатирическая комедия в сочетании с философской драмой или трагикомедией, сатирическая комедия и социально-бытовой фарс, сатирическая комедия с элементами фантастики и др. Межжанровый синтез создает богатую художественную картину, в которой юмор, ирония, гротеск, аллегория и символика взаимно усиливаются, позволяя ярко и многогранно осмысливать актуальные социальные, культурные проблемы эпохи, а также находить новые формы художественного отражения.

В третьем параграфе «*Юмор как фактор этничности*» рассматривается специфика комического в качестве инструмента художественного воплощения этнического мировоззрения. Наш анализ показывает, что юмор в татарской драматургии функционирует в трех основных типологических разновидностях, каждый из которых по-своему раскрывает специфику национальной картины мира. Прежде всего, это *добродушная ирония и самоирония*, демонстрирующая толерантность татарского характера. Ярким примером служит пьеса «Элдермештэн Элмэндэр» («Альмандар из Альдермеша», 1975) Т. Миннуллина, где герой-долгожитель Альмандар воплощает в себе народную мудрость и силу. В пьесе аллегорический образ Смерти, пародирующий советскую бюрократическую систему, и жизнелюбие главного героя, противостоящего ей, указывают на глубинную национальную черту – способность сохранять стойкость и оптимизм перед лицом невзгод через их комическое обыгрывание. Вторая разновидность – *ситуационный юмор*, основанный на бытовых недоразумениях и комических коллизиях повседневной жизни. В пьесе «Нигез ташлары» («Камни фундамента», 1968) Т. Миннуллина осуществляется художественное исследование ключевых составляющих национального характера, рассматривая его элементы через призму межпоколенческих противоречий. Гарифулла концентрирует в себе систему ценностей, основанную на триаде «родовая память – земля – традиция». Пренебрежительное отношение сыновей к родовому гнезду трактуется как утрата этой связи. Название пьесы обладает символической нагрузкой, где «камни фундамента» – это аллегория родовых устоев, моральных принципов и межпоколенной передачи духовного опыта. Утрата сыновьями интереса к сохранению «фундамента» маркирует кризис преемственности. Еще одна разновидность – *традиционно-обрядовый юмор* – связана с этническими традициями и обычаями. В пьесе «Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория», 1995) Т. Миннуллина свадебные обряды крещеных татар становятся платформой для комического осмысления сложных вопросов сохранения идентичности. Умышленная гиперболизация роли обычаев подчеркивает непреходящую значимость последних для народа.

Типология национальных характеров, связанных с особенностями реализации юмора, включает несколько ключевых, иногда архетипических образов. Среди них самым активным является *мудрый старик* – носитель традиционной этики и народного юмора: Гамир («Сөймим, дисәң дә...») («Не говори, что не любишь...»), 1971–1976) Ю. Аминова), Мушарраф («Чишмәдә Сабан туе» («Сабантуй в Чишминке», 1983) Ю. Аминова), Галимджан, Габделхат, Нурмисал («Биш бармакта биш балдак» («На каждом пальце по кольцу») А. Гилязова), Аляутдин («Йөрәк маем») («Душа моя», 1997) Т. Миннуллина) и др. Авторы наделяют своих героев сложным внутренним миром. В печальной комедии И. Юзеева «Сандугачлар килгән безгә» («К нам прилетели соловьи»), например, юмор персонажа Хамзина служит действенным механизмом духовного сопротивления бездуховности и обывательщине, одновременно подчеркивая неразрывную связь человека с природой и вековыми традициями. Героя характеризует философское, осмысленное отношение к мирозданию, любовь

к супруге, эмпатия по отношению к окружающим и трепетное, почти сакральное почитание природы. Драматург наглядно демонстрирует, как цинизм и равнодушие становятся причиной гибели добродушного фронтовика.

В комедии «Алты кызга бер кияу» («Шесть невест и один жених», 2007) Т. Миннуллина герой Рахматулла работает в женском коллективе бухгалтерии. Этот образ – вариация мудрого старика, показывающая взаимоотношения с окружающими, полные легкой иронии, раскрывает характер сильного и понимающего, всегда готового прийти на помощь человека. Образ деда Хасана в комедии «Бакча карачкылары» («Садовые чучела», 2007) З. Минхажевой, выполненная в традициях водевиля, служит художественным представлением архетипа «творца» в национальном облики. Наделенный народной мудростью, он не просто мастерит чучела, а буквально вдыхает в них жизнь, придавая символический смысл своим творениям, имеющим двойственную природу. Будучи неодушевленными подобиями людей, они воплощают дух национальной культуры, который лишь кажется забытым и «застывшим». Чудесное оживление служит метафорой пробуждения этнического в новых поколениях. Так чучела трансформируются из простых огородных пугал в одухотворенные символы культурной памяти. В комедии «Никтудымнар авылында» («В деревне Никтудымнар», 2018) Э. Ибрагимовой юмор приобретает характер социального гротеска. Комический эффект строится на гиперболизации ситуации гендерного дисбаланса в депопулирующей деревне. Попытки деда Шамси устроить свидания журналистки с местными холостяками, каждый из которых наделен комическими недостатками (трудности в общении, непостоянство, склонность к пьянству), обнажают глубокую социальную проблему.

Результаты проведенного исследования свидетельствуют, что драматургия эпохи пандемии COVID-19, осваивая кризисные реалии, сделала юмор одним из центральных элементов поэтики. На материале анализа музыкальной комедии «Үлемнән калган тамаша» («Запретное удовольствие», 2020) И. Иксановой, Г. Хамидуллиной доказывается, что юмор служит для персонажей действенной стратегией кризисного преодоления страхов. Посредством сохранения и трансляции традиционных практик (обряды, праздники) в условиях ограничений герои разного возраста (старик Мубарак, молодые люди Гульдания, Юлдаш) художественно воплощают устойчивость этнокультурного сознания. В комедии «Ярагам! Бетте-китте!» («Люблю и точка!»), 2023) Л. Аминовой юмористический эффект достигается на конфликте менталитетов – урбанизированного и сельского социумов. Значимая функция отводится архетипическому персонажу старшего возраста – Фаилю, покоряющему сочетанием доброжелательности и самоиронии.

Мудрая татарская женщина, выступающая двигателем действия и источником житейской мудрости, перевоплощена в таких образах, как Фатыма («Кызларнын кызганнары» («Девушки», 1997) Ф. Яруллина), Василя («Ситса туй» («Ситцевая свадьба», 2021) И. Зайниева), Гульнара («Матур City» (2021) А. Ахметгалиевой) и др.

Молодые герои как хранители народных традиций: Гульшат, Зиннат («Моңлы ядкар» («Печальное наследие», 2005) Амануллы), Гульдания, Юлдаш

(«Запретное удовольствие» И. Иксановой, Г. Хамидуллиной) и др. К примеру, в водевиле «Монлы бала түгел идем» («Невозможное возможно», 1999) И. Юзева юмор возникает из гротескного противостояния национальных традиций и давления глобализованного мира. Ключевой становится сцена, где гармонь – «символ народной души» – лежит в гробу, а траурное шествие представляет собой ритуальное прощание с уходящей эпохой. Данный символический акт создает мощный комический эффект, основанный на абсурдности ситуации, но одновременно обнажает глубокую драму культурного слома. Персонажи Монгол и Зилайлук являются представителями нового поколения, которое сталкивается с подобным явлением. Монгол выступает как положительный герой, его любовь к народной музыке и активная позиция («играет на гармонии и пропагандирует ее») свидетельствуют о приверженности национальным традициям. Или образ Райнура в комедии «Никтудымнар авылында» («В деревне Никтудымнар») Э. Ибрагимовой олицетворяет тип «нового традиционалиста», чья активность направлена на созидание и сохранение, и это отражает характерный для национального менталитета идеал гармонии и стабильности. Результаты проведенного анализа произведений свидетельствуют о том, что юмор зачастую выполняет идентификационную функцию, актуализируя ключевые черты национального характера: толерантность, жизнестойкость, связь с традицией.

В отличие от прямого изложения серьезных проблем, юмористические элементы способствуют эмоциональному вовлечению читателя/зрителя, облегчая усвоение ключевых идей пьес. Кроме того, юмор часто служит инструментом социальной критики, позволяя авторам в завуалированной форме акцентировать внимание на актуальных общественных противоречиях и оставаться при этом ориентированным на позитивные послылы. Тем самым юмор выполняет созидательную гуманистическую функцию, способствуя утверждению общечеловеческих ценностей и положительного восприятия мира.

Третья глава «**Активные формы драматизма в татарской драме**» направлена на изучение особенностей развития драматизма как эстетической категории, определяющей напряженность конфликта и глубину изображения действительности.

В первом параграфе «**Особенности социально-исторического драматизма**» рассматриваются специфические черты драматического конфликта, возникающего на пересечении индивидуальных судеб и масштабных исторических процессов. В исследовании выделены ключевые тематико-художественные векторы развития национальной драмы. Например, в ряде пьес революционные события показаны не посредством героизации, а через призму трагических метаморфоз частных судеб. Конфликт между революционным долгом и семейными ценностями, личными убеждениями и классовыми интересами создает многомерное драматическое пространство. Ярким образцом *героико-революционной драмы* выступает пьеса «Хөррият» («Свобода», 1960) М. Амира, где социально-исторический драматизм раскрывается через судьбы жителей татарской деревни в период Гражданской войны. Пьеса выходит за рамки изображения классового антагонизма, углубляясь в психологический анализ

персонажей. Центральный конфликт проявляется в противопоставлении фигур Тагира (бедняка) и Бибисары (дочери зажиточного крестьянина), чьи жизненные траектории кардинально меняются под влиянием революции. Драматург исследует сложность морального выбора, демонстрируя, как прагматизм (Сагидулла) и демагогия (Чамай) искажают революционные идеалы. Кульминацией становится кризис, когда классовый подход приводит к отчаянию в помощи Бибисаре, а разрешение конфликта происходит благодаря нравственной силе героини. В пьесе «Умырзая чэчэкларе» («Подснежники», 1959–1961) Ю. Аминова конфликт концентрируется вокруг сбора хлеба для рабочих. Кульминационная сцена расстрела красных борцов раскрывает экзистенциальную дилемму: мать Фахима, не желая, чтобы дочь умерла в состоянии страха, идет на жертвенный обман. Данный поступок становится катализатором нравственного преобразования Фании, которая, осознав обман, предпочитает смерть с чистой совестью. Сцена приобретает трагическое звучание, подчеркивая величие духа героев. Эстетическую эволюцию жанра демонстрирует пьеса «Шамиль Усманов» (1966) А. Гилязова и А. Яхина. В ней отвергается схематичный образ революционера-аскета в пользу сложного характера, наделенного личными переживаниями. Внутреннее противоречие героя раскрывается через метафору «сабли и цветка», символизирующую трагическую несовместимость долга и личного счастья. Рефлексия героя знаменует отход от упрощенной трактовки образа³³. Таким образом, татарская героико-революционная драма эволюционирует от изображения масштабных событий к углубленному исследованию внутреннего мира личности в экстремальных исторических обстоятельствах.

Значимым произведением в жанре *исторической драмы* является пьеса Т. Миннуллина «Бахтияр, сын Канкая» (1976), посвященная событиям Крестьянской войны 1773–1775 годов под предводительством Е. Пугачева. В центре повествования – фигура волостного старшины Бахтияра Канкаева, реального исторического лица, примкнувшего к восстанию. Через этот многогранный образ автор осуществляет художественное осмысление природы народного сопротивления, подчеркивая значительную роль татар и башкир в пугачевском движении, тем самым выявляет этническую специфику восстания.

Полифония образов в татарской драматургии проявляется в создании многоголосой художественной системы, когда различные интерпретации ключевых историко-культурных фигур образуют *психолого-трагический драматизм*. Полифония выражается также во множественности подходов к осмыслению творческих личностей. Особое место занимает обращение к образу Г. Тукая, ставшему смыслообразующим элементом национальной драматургии, в котором трагизм поэта, борющегося с болезнью и социальной несправедливостью, усиливается героическим пафосом служения народу. И. Нуруллина акцентирует историко-биографический аспект, помещая поэта в конкретные социально-исторические условия. Наиболее сложный синтез осуществляется в произведениях Р. Ишмурата «И мөкатдәс моңлы сазым...» («О, священная, печальная

³³ Ахмадуллин А.Г. Горизонты татарской драмы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. – С. 60.

муза моя», 1982) и Р. Батуллы «Сират күпере» («Мост над адом», 1996): в них образ возникает на пересечении трагического, героического и психологического начал. Полифоничность прослеживается и в судьбах других татарских поэтов. В пьесах Т. Миннуллина «Агыла да болыт агыла...» («Все плывут и плывут облака...»), посвященных Х. Туфану, и Ф. Байрамовой «Атылган йолдыз» («Звездопад») о Х. Такташе доминирует *психолого-трагический драматизм*, раскрывающий конфликт творческой личности с репрессивной системой. Диалогичность подходов особенно наглядна в драмах об Акмулле. Например, Ю. Сафиуллин создает реалистический портрет поэта-просветителя, тогда как Э. Ягудин тяготеет к романтической условности и символике.

Осмысление трагических страниц прошлого сформировалось в современной татарской драматургии в виде значимого направления, связанного с художественной рефлексией травматического исторического опыта. В отличие от предшествующей традиции, подобные пьесы исследуют *психолого-трагический драматизм* через диалектику памяти и забвения, стремясь концептуализировать и транслировать последующим поколениям опыт национальных катастроф. Ключевым текстом в данной парадигме выступает пьеса Р. Батуллы «Жимерелгән бәхет» («Разрушенное счастье», 2004), в которой посредством разветвленной системы персонажей реконструируются судьбы представителей национальной интеллигенции. Сюжет строится на воспоминаниях Захиды Тинчуринной, представленной в двух временных пластах – молодости и зрелости, что позволяет проследить эволюцию ее взглядов. Кульминацией драмы становятся события 1937 года, символизирующие крушение надежд целого поколения. Синтез документальной основы и художественного вымысла позволяет создать объемную картину эпохи, в которой индивидуальные трагедии проецируются на судьбу этноса. В пьесе «Нагима» (2016) Р. Зайдуллы трагическая судьба матери Ч. Айтматова раскрывается через личную драму (верность репрессированному мужу) и эпический фон (революции, войны). Использование фольклорных символов (песня «Ак калфак» («Белый калфак»)), образ «страшного дива» придает драматизму обобщающее звучание, связывая частную судьбу с коллективной памятью. Таким образом, множественность интерпретаций ключевых фигур татарской культуры позволяет синтезировать историко-биографическую достоверность с психологической глубиной и философским обобщением, обращаться к вечным темам долга, свободы и нравственного выбора.

Современный этап характеризуется *метаисторическим драматизмом*, где история становится полем для размышлений о национальной идентичности и происходит деконструкция традиционных оппозиций «герой/предатель», а исторические персонажи обретают психологическую неоднозначность. Драма «Хөкемдар» («Правитель», 2004) Р. Зайдуллы и Р. Сабирова построена на внутренней противоречивости образа поэта Ахмеда Булгари. Эволюция героя от протестующего к центральной фигуре деспотической системы становится художественным воплощением сложности взаимоотношений творческого человека и власти. В пьесе «Умырзая» («Подснежник», 2011) Р. Хариса осмысление судьбы певца Рашида Вагапова происходит сквозь призму конфликта

одаренной личности с тоталитарной системой. Происхождение героя – сына известного муллы Абдулвахаба – создает для него системные преграды в условиях идеологии сталинизма, блокируя возможности профессиональной реализации. Наиболее остро драматизм проявляется в 1942 году, когда официальная инстанция отклоняет запрос артистов на выступления перед фронтовиками. В качестве компромисса формируется мобильная агитбригада для работы в тыловых госпиталях. Парадоксальным образом творческий успех и востребованность артиста становятся причиной его физического истощения и преждевременной кончины. Или в пьесе «Хыялга бер адым» («Один шаг до мечты», 2024) Р. Галиуллин обращается к конкретному историческому эпизоду 1921 года, связанному с деятельностью татарской театральной труппы К. Тинчурина. Пьеса органично сочетает внешнее напряжение экстремальных обстоятельств (голод, эпидемия тифа) с внутренней драмой духовного выбора артистов, сохраняющих преданность национальному искусству в нечеловеческих условиях.

Наш анализ показывает, что социально-исторический драматизм эволюционирует от прямолинейного изображения классовой борьбы к сложным психологическим и философским обобщениям, а частные судьбы становятся символами коллективной памяти и национальной идентичности.

Во втором параграфе *«Социально-психологический драматизм: изображение сложных характеров»* рассматриваются художественные стратегии исследования внутреннего мира личности в контексте социальных перемен. Изображение социальных коллизий, борьбы за справедливость и критическое осмысление общественного неравенства способствовали преодолению схематизма соцреалистической эстетики, обеспечивая татарской драматургии переход к углубленному психологическому анализу. *Социально-психологический драматизм* в пьесе «Жиз кыңгырау» («Медный колокольчик», 1960) А. Гилязова возникает на трагическом конфликте между личностью и необратимым ходом истории. В центре – образ Хурматуллы, приверженность которого традиционным ценностям и восприятие своего хозяйства как главной опоры бытия вступают в неразрешимое противоречие с духом советской эпохи, персонафицированным в образе его дочери Разии, обнажая трагедию личности, мировоззренческие установки которой исторически обречены. Социально-криминологическое исследование детерминант девиантного поведения в переломную эпоху предпринято Т. Миннуллиным в драме «Ат карагы» («Конокрад»). Сибгата, бунтующего против любой формы государственного насилия, отличает сложный внутренний конфликт на стыке личной философии свободы и социального хаоса. Ярким образцом критики формализма социальных институтов выступает пьеса того же автора «Үзебез сайлаган язмыш» («Судьба, которую мы выбираем», 1973), где возвращение фиктивного аттестата инициирует конфликт между истиной и лжесвидетельством в системе образования.

Социально-психологический драматизм, осложненный морально-этическим выбором, составляет основу пьесы «Соңгы хат» («Последнее письмо», 1966) Х. Вахита. В драме «Күзләре нинди иде...» («Какими были ее глаза...», 1965–1966) А. Баянова показана трагедия молодой сотрудницы Айсы, ставшей

жертвой манипуляций начальника Хамитова. Ради крупной стройки он вовлекает девушку в аферу с фальсификацией документов. Внутренний конфликт героини между нравственными принципами (олицетворяемыми мужем) и ложным авторитетом Хамитова приводит героиню к гибели. В пьесе «Жиргэ тапшырылган серлэр» («Тайны, переданные земле», 1967) А. Гилязова конфликт авторитарной педагогической системы, находящейся на стадии становления и личности, представленный системой символов (ожидание журавлей, посадка яблонь), поднимает конкретную социальную проблему до уровня философской притчи о свободе и преемственности. Пьеса приобретает характер развернутой метафоры, где дидактическая среда представлена образом учительницы в черном и выстроены в ряд первоклассников, лишенных права на индивидуальное мышление и самовыражение. Такое художественное изображение служит средством критики стандартизации и однородности воспитательного процесса.

В пьесе «Нэйкэл» («Памятник», 1970) А. Баянова *нравственно-философский драматизм* выступает в качестве ключевого элемента, являясь стержнем конфликта. Его суть заключается не в бытовом или социальном столкновении, а глубинном противостоянии абстрактных начал – Добра и Зла, Истины и Лжи, Идеала и Цинизма. Противостояние носит вневременной, «вечный» характер и придает пьесе универсальное звучание. Философская глубина достигается благодаря архетипичности персонажей: Арслан символизирует жертвенность и непоколебимую веру в справедливость, а Юламан, напротив, представляет собой в чистом виде воплощение корысти и предательства. Оба персонажа функционируют в сфере философских категорий, что превращает личный конфликт в масштабную метафору извечной борьбы светлого и темного начал в человеческой душе. Иной механизм выбран в пьесе «Жэйге кырау» («Летний иней», 1990) Амануллы, само название которой символизирует духовное состояние современного человека, его неустойчивость. Пережив предательство и физическую травму, герой утрачивает связь с реальностью. Глубокий самоанализ и анализ кризиса идентичности на фоне социальной дезадаптации превращают его самоубийство в знак хрупкости человеческого бытия.

В более поздний период *социально-психологический драматизм* обогащается *экзистенциальными мотивами*, что особенно ярко проявляется в драме «Яшьлек хатам – йөрэк ярам» («Ошибка молодости – рана сердечная», 1989) Д. Салихова. Алкогольная зависимость персонажей анализируется здесь не просто как социальное зло, а как комплексный результат личностного краха, экзистенциальной пустоты и утраты смысла, приводящий к тотальному распаду личности и необратимой трагедии. В пьесе «Ильгизар плюс Вера» (1991) Т. Миннуллина социально-психологический конфликт переносится в межнациональную и межкультурную плоскость. В пьесе «Егерме ел үткәч» («Двадцать лет спустя», 1962) Ш. Хусаинова такой тип драматизма проявляется через психологическое напряжение ожидания трех женщин, символизирующих коллективную травму военного поколения. Локализация действия в условном пространстве автобусной остановки создает эффект сжатого времени и пространства, где надежды персонажей сталкиваются с суровой послевоенной ре-

альностью. Особую силу драматизму придает прием несостоявшейся встречи, когда вместо ожидаемого солдата появляется человек с собственной трагической историей.

В драме «Әниләр һәм бәбиләр» («Колыбельная», 1984) Т. Миннуллина социально-психологический конфликт раскрывается через столкновение разных моделей материнства в ограниченном пространстве родильного дома. Противопоставление традиционных ценностей (образы Гульфины, Алтынчеч, Валентины) и девиантного поведения (Дилемма) создает многомерную картину социальных противоречий. Особую художественную значимость приобретает образ Гульфины, сочетающий национальный архетип матери с психологической достоверностью.

В пьесе «Баязит» (2010) Д. Салихова социально-исторический контекст (судьба писателя, сломленного системой) становится материалом для *философско-психологического* исследования вины, покаяния и памяти, воплощенного в условно-метафизической форме диалогов с мифическими персонажами. Драматизм заключается в монологах стареющего писателя, который осознает, что его творчество служило ложным идеалам. Образы-символы (Пэри) подчеркивают метафизические муки героя. Социально-психологическая драма «Исәнмесез?!» («Живы ли вы?!») М. Гилязова воспринимается как экзистенциальное размышление о жизнеспособности не только отдельного человека, но и всей системы традиционных ценностей в условиях распада. Наиболее радикальную художественную форму синтез обретает в пьесе «Казан ятима» («Приют», 2012) Р. Зайдуллы, где социальная модель общества-приюта, основанного на насилии, проецируется в мифологический пласт (образ богини Умай, легенда о лебедях), превращая пьесу в философский манифест о свободе духа, противостоящего любым формам тотального подавления.

Таким образом, эволюция татарской драмы идет от относительно четкого разделения типов драматизма (социально-психологического или философско-психологического) – к расширенному синтезу, который позволяет осуществлять комплексное исследование личности, погруженной в водоворот социальных коллизий и одновременно рефлексирующей над вечными вопросами человеческого существования. Этим обеспечивается высокий уровень художественного обобщения и философская глубина пьес.

В третьем параграфе «**Социально-бытовой драматизм: усиление психологизма**» рассматривается специфика художественного изображения повседневности. Особое внимание уделяется анализу пьес, где доминирующим становится изображение этических и моральных конфликтов, которые разворачиваются в сфере семейных, родовых и личных взаимоотношений, что отличает ее от социально-психологической драмы.

Как показал наш анализ, данный тип драматизма часто встречается в пьесах, актуализирующих традиционные исламские ценности, в особенности – почитание матери. Ключевым произведением выступает пьеса «Әни килде» («Мама приехала», 1965) Ш. Хусаинова, в которой центральный образ безымянной Матери, символизирующий нравственную чистоту и связь с культурными

корнями, противопоставлен ее детям, олицетворяющим социальное отчуждение и эгоизм современного урбанизированного общества. В мелодраме Р. Батталлы «Кичер мине, энкэй» («Прости меня, мама», 1974) социально-бытовой драматизм раскрывается в русле исламских представлений о материнстве и сыновней ответственности. Противопоставление двух моделей материнства – самоотверженной Минзифы и эгоистичной Дильфузы – актуализирует проблему ответственности и подлинных семейных ценностей, где материнская любовь трактуется как высшая этическая категория.

Значительный интерес представляет драма «Жан жылысы» («Тепло души», 1970–1972) А. Гилязова, в которой классический семейный конфликт между сыновьями в родительском доме перерастает в острый мировоззренческий спор о профессиональной этике и ответственности перед историко-культурным наследием. Сюжет строится вокруг дискуссии четырех сыновей, собравшихся в родительском доме. Столкновение ценностей трех поколений семьи (Сабира и Таймас, их дети, внучка Лилия) создает напряженность, отражающую общественный раскол в понимании моральных и психологических аспектов отношения к труду. Особое направление образуют пьесы, исследующие маргинальные среды и девиантное поведение. В драме «Хатларыңны көтөм, улым!» («Жду твоих писем, сыночек мой!») Р. Карами тяжелые условия труда в сибирском нефтедобывающем регионе становятся фоном для раскрытия сложных этических коллизий. Измена, предательство, равнодушие приводят к необратимым разрушениям в судьбах героев (например, трехлетнее игнорирование Хольдуном матери).

Эволюцию данного типа драматизма демонстрируют пьесы «Өченче бүлмәдә эт яши» («В третьей комнате живет собака») Р. Мингалима, «Бозлавык» («Гололед», 2019) З. Хакима, «Чия тавы» («Вишневая гора», 2020) И. Зайниева и др. В первой пьесе *социально-бытовой драматизм обогащается элементами трагифарса и философской притчи*. «Третья комната» с собакой становится мощным символом эмоциональной разобщенности и кризиса семейных отношений. У И. Зайниева глубокий *психологический анализ* семейной трагедии – гибель дочери – раскрывает сложную палитру вины, страха и нравственных терзаний, где вишневая гора становится символом утраченной гармонии.

Анализ пьес «Өзелгән өмет» («Прерванная надежда», 1960) Х. Хамидуллы и «Сөяркә» («Любовница», 1996) Т. Миннуллина указывает на специфику социально-бытового драматизма, которая проявляется в усилении личностных проблем на фоне общественных отношений и моральных коллизий. Драматизм в первой пьесе строится на противостоянии нравственных принципов (Сайфулла) и бытового разложения (Шараф, Ахмет). Падение Шарафа – не просто личная трагедия, а следствие влияния социальной среды, где порок (азартные игры, пьянство, мошенничество) становится нормой. Материальные блага (деньги, статус) изначально представлены как способ улучшения жизни, но превращаются в источник искушения. В пьесе Т. Миннуллина драматизм переносится из внешней социальной среды во внутренний мир героини. Бытовая ситуация (незаконная связь, отсутствие семьи) становится триггером для философских

и религиозных размышлений. Социальные обстоятельства (отношения с женатым мужчиной, давление традиций) создают экзистенциальный дискомфорт.

Особое место в данном ряду занимает пьеса «Сэер очрашу» («Странная встреча», 2004) З. Хакима: в ней драматизм проистекает из равнодушия детей к собственной матери, Нурдиде. Одиночество и страдания женщины, обусловленные тотальным непониманием и бытовым эгоизмом сыновей, приобретают символическое звучание, представляя собой кризис традиционных ценностей в современном обществе. В ином ключе решается проблема отчуждения в драматургии А. Ахметгалиевой. В пьесе «Куз нурларым» («Свет очей моих», 2019) исследуются истоки бессердечия, коренящиеся в детских психологических травмах и деформации семейных отношений. Автор демонстрирует, как подростковая жестокость, безразличие к матери, проявляющиеся даже в моменты ее болезни, становятся следствием глубокой духовной деградации, вызванной нарушением межпоколенческой связи.

В заключении параграфа подчеркивается, что социально-бытовая драма в татарской драматургии эволюционирует от прямого описания быта к сложным формам психологического анализа, сохраняя при этом свою жанровую специфику, основным признаком которой остается исследование личности в контексте повседневности, где частная жизнь человека становится микромоделью общества, а бытовые конфликты обретают универсальное философско-этическое звучание.

В четвертом параграфе *«Драматизм духовного заблуждения»* основным объектом изучения выступают механизмы репрезентации внутренних конфликтов персонажей, обусловленных ошибочными жизненными выборами, иллюзорными представлениями и духовными заблуждениями. Анализ художественных текстов позволяет выявить два фундаментальных типа личностного заблуждения: *идеологически детерминированного* и *экзистенциально-нравственного*.

Трагически разорванная личность в условиях идеологического насилия возникает, когда герои, искренне стремящиеся к высоким идеалам (революция, свобода, долг), становятся жертвами идеологического абсолютизма. Пьесы «Мулла» (2005) Т. Миннуллина, «Женле кул» («Чертово озеро», 2014) З. Хакима и мн. др. относятся к типу *личностного заблуждения, определяемого как идеологически детерминированное*. Это означает, что заблуждение персонажей формируется под влиянием господствующей идеологии. Герои искренне отождествляют себя с системой ценностей, навязанной политическим контекстом, а личностная трагедия возникает из-за конфликта между идеологическими установками и общечеловеческими ценностями, когда герои становятся жертвами исторических обстоятельств, принимая навязанные догмы за истину. В ранее проанализированных пьесах 1960-х гг.: в «Хөррият» («Свобода») М. Амира заблуждение Тагира также проявляется в абсолютизации классового подхода, что приводит к отрицанию базовых человеческих ценностей; или в «Умырзая чэчэклэре» («Подснежники») Ю. Аминова драма Фахимы раскрывает трагический конфликт между революционным долгом и материнскими чувствами.

В пьесе И. Юзеева «Ак калфагым төшердем кулдан» («Выронила из рук белый калфак») механизмы идеологической индоктринации показаны через трагическую судьбу Шамсии, чье ложное сознание формируется под воздействием тоталитарной идеологии. Аналогичный художественный прием используется Р. Хамидом в драме «Китәм инде» («Под знаком Марса», 1983), где фанатичная преданность Нурахмета «классовой справедливости» оборачивается трагедией для окружающих. Нуриахмет («Чукрак» («Глухой», 2018), Д. Салихова), «увлеченный новыми революционными идеями, также заблуждается, считая своим долгом строгое выполнение приказов, директив сверху»³⁴.

Особую художественную ценность представляет исследование *экзистенциально-нравственного заблуждения*, корнящегося в глубинных пластах индивидуального бытия. Пьесы «Әни килде» («Мама приехала») Ш. Хусаинова, «Кичер мине, энкэй» («Прости меня, мама») Р. Батуллы, «Жан жылысы» («Тепло души») А. Гилязова, «Туй алдыннан» («Перед свадьбой») Х. Вахита, «Гөлжәннәтнең жәннәте» («Рай Гульджаннат», 1966–1972) Ю. Аминова, «Күрше кызы» («Дочь соседа») Т. Миннуллина, «Көтү» («Ожидание») И. Зайниева и др. относятся к данному типу драматизма со свойственным ему глубинным внутренним конфликтом, кризисом идентичности, выраженным в проблеме морального выбора и нравственных дилеммах, а также поиском смысла жизни, сопряженным с рефлексией о природе бытия и противоречием между личным и общественным. Например, в пьесе А. Баянова «Күзләре нинди иде» («Какими были ее глаза...») трагедия Айсы возникает из-за фатального заблуждения относительно истинной природы Хамитова, что приводит к моральной катастрофе. Драматург мастерски показывает, как личностная слабость и неспособность к критической рефлексии становятся причиной экзистенциального краха. В драме «Минем жинаятем» («Моя вина», 1968–1971) Ю. Аминова показан путь моральной деградации героя, приведший к экзистенциальному кризису. Если в «Зәңгәр кыңгыраулар» («Голубые колокольчики», 1972–1983) А. Баянова исследуется конфликт между духовными идеалами и материальными соблазнами, то в драме «Ир-егетләр» («Мужчины») Т. Миннуллина мировоззренческий кризис личности связан с заблуждениями относительно собственного предназначения. В пьесе «Язлар моңы» («Весенние мелодии») А. Гаффара Сагидулла, переживая неразделенную любовь, ищет утешение в гармонии прошлого: его заблуждение заключается в идеализации утраченного, что мешает принятию новой жизни и адаптации к современным условиям.

Если в драматургии 1960–1980-х годов преобладал социально детерминированный тип заблуждения, то в постсоветский период акцент смещается в сторону философских и метафизических аспектов. В пьесах «Саташу» («Заблуждение», 2001) Т. Миннуллина и «Саташкан сандугач» («Заблудший соловей», 2000) Р. Зайдуллы заблуждение предстает как форма кризиса личности, раскрывая трагедию поколенческого разрыва и утраты традиционных ценно-

³⁴ Миннуллина Ф.Х. Жанр драмы в татарской драматургии рубежа XX–XXI веков. – Казань: ИЯЛИ, 2019. – С. 112.

стей. Заблуждение в пьесе «Теләк» («Желание», 2008) Р. Сабыра обусловлено моральной дезориентацией и подменой ценностей в условиях современного общества (центральный конфликт развивается среди четырех друзей-сотрудников рекламной компании, чьи взаимоотношения разрушаются из-за пари, основанного на обесценивании человеческих чувств).

Драматизм заблуждения в татарской драматургии представляет собой сложный художественный феномен, синтезирующий социально-исторический анализ с экзистенциальной рефлексией. Эволюция этого феномена от идеологически детерминированных к философским формам свидетельствует о возрастающей художественной зрелости национальной драматургии, ее способности к глубокому исследованию человеческой природы в условиях социальных и духовных трансформаций.

В пятом параграфе «*Обстоятельства как источник драматизма*» исследуется роль объективных и субъективных обстоятельств в качестве катализатора драматического напряжения. Основное внимание уделяется диалектике взаимоотношений между личностью и средой, где обстоятельства выступают активной силой, формирующей трагическую ситуацию.

Драматизм обстоятельств (ситуативный драматизм) возникает в случае, когда источником конфликта, напряжения и страдания становятся преимущественно внешние, неподконтрольные воле персонажей условия, которые нередко носят глобальный, исторический или социальный характер. Он проявляется в различных формах: от героико-революционного пафоса 1960-х годов – до травматического переосмысления истории в постсоветский период. Анализ корпуса текстов татарской драматургии позволяет выделить три основных типа драматизма обстоятельств. *Социально-исторический драматизм* доминирует в произведениях, где герои становятся жертвами масштабных исторических событий (войны, репрессии, тоталитаризм) и обстоятельства носят внешний, неконтролируемый характер, ломая судьбы: «Туган туфрак» («Родная земля», 1964) С. Шакурова, «41-нең арбалы хатыннары» («Женщины 41 года») З. Зайнуллина, «Үлеп яратты» («Любовь бессмертная», 2011) Р. Зайдуллы, «Безне онытмагыз» («Не забудьте нас») Ф. Байрамовой и др. Например, в пьесе «Бертуган Таһировлар» («Братья Тагировы») Ф. Хусни герои Закир и Зариф являются примером того, как тоталитарная система деформирует личность. Конформизм, трусость и моральная деградация героев – прямое следствие непреодолимого давления советской идеологической машины. Трагическая судьба Амины («Шикәрәм син, балым син» («Ты мой сахар, ты мой мед», 1981) А. Гилязова), всю жизнь прождавшей мужа с войны, детерминирована одним глобальным историческим обстоятельством – Великой Отечественной войной. Личное счастье женщины принесено в жертву этой внешней силе. «Гашыйклар тавы» («Гора влюбленных», 1986) И. Юзеева позволяет отнести к синтетическому типу драматизма, сочетающему элементы всех трех выделенных типов, но с доминированием социально-исторического и психологического аспектов.

Экзистенциальный драматизм проявляется в пьесах, где акцент смещен на внутренний кризис идентичности, отчуждение и невозможность возвращения

к прежней жизни. Герои страдают от разрыва с родной землей, культурой или прошлым («Сынган белэзек» («Сломанный браслет», 2005) Р. Сагдиева и др.), Тайфур, Жак/Габдельхак («Ак калфагым төшердем кулдан» («Выронила из рук белый калфак») И. Юзеева), например, физически оторваны от родины, живут в состоянии тоски и экзистенциальной пустоты. Жак сознательно отказывается от возвращения к больной матери, чтобы не навлечь на нее беду. Это высшее проявление драматизма – добровольный отказ от родного человека во имя его же спасения, порожденный давлением тоталитарной системы. Накип («Килмешэк» («Пришлый», 2015) С. Гаффаровой), оказавшись в эмиграции в Канаде, пытается искусственно воссоздать утраченную родину (татарскую деревню, Сабантуй). Драма героя – это кризис идентичности и тоска по утраченным корням.

В *социально-психологическом* драматизме внешние обстоятельства становятся катализатором тяжелого внутреннего конфликта, нравственного выбора или моральной деградации личности: «Эни килде» («Мама приехала») Ш. Хусаинова, «Кичер мине, энкэй» («Прости меня, мама») Р. Батуллы, «Бозлавык» («Гололед») З. Хакима и др. Например, в драме «Вагон» Э. Ягудина драматическое напряжение возникает преимущественно из непредвиденных, фатальных или абсурдных жизненных обстоятельств (ошибка при посадке в поезд, потеря чемодана, неожиданные известия). Трагические биографии героев – фатальные обстоятельства прошлого, продолжают детерминировать их настоящее.

Пьесы А. Гилязова «Шикәрем син, балым син» («Ты мой сахар, ты мой мед», 1981), С. Шакурова «Туган туфрак» («Родная земля», 1978) демонстрируют *синтез социально-исторического, психологического и экзистенциального типов обстоятельств*, хотя с разной степенью выраженности. Трагедия Хурматуллы («Жиз кыңгырау» («Медный колокольчик») А. Гилязова) напрямую предопределена конкретным историческим событием – коллективизацией. Социальные обстоятельства (хаос, беззаконие) не просто превращают Сибгата в жертву, но и формируют его философию «абсолютной свободы». Поступки и поведение персонажа – это не только вынужденная адаптация, но и психологически мотивированный бунт, осознанный выбор личности, сформированной в условиях распада общества. Драматизм заключается в данной взаимосвязи, когда внешний хаос порождает внутренний. Анализ пьес А. Гилязова «Яланаяклы кыз» («Босоногая девушка», 1964) и Ф. Байрамовой «Сандугачның балалары» («Дети Сандугач») выявляет *сочетание доминирующего социально-исторического со вторичным психологическим типом драматизма*. Война в них выступает как фатальная сила, оправдывающая аморальные поступки и разрывающая семейные связи. Пьеса «Бичура» («Домовой», 1988–1989) М. Гилязова представляет собой сложный художественный синтез, в котором *драматизм обстоятельств проявляется на трех взаимосвязанных уровнях: социально-историческом, экзистенциальном и психологическом*. Однако доминирующим типом является социально-исторический драматизм, поскольку именно исторические

и идеологические условия формируют трагическую реальность, в которой существуют персонажи.

Подавляющее большинство рассмотренных пьес относятся к социально-историческому типу драматизма обстоятельств, что свидетельствует о ключевой тенденции в татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века – художественном исследовании коллективной травмы, вызванной масштабными историческими событиями, которые предстают не просто фоном, а роковой силой, ломающей человеческие судьбы.

Четвертая глава «Смена акцентов в жанре трагедии» посвящена анализу эволюции жанра трагедии.

В первом параграфе «*Формирование, этапы развития и трансформации жанра*» рассматриваются генезис и факторы, обусловившие качественные видоизменения трагедии на различных исторических этапах.

В татарской драматургии поэтика жанра трагедии исторически сформировалась на основе трех фундаментальных модусов, структурировавших в себе особенности воплощения трагического. Первый модус выстраивается вокруг *трагизма активного сопротивления* героя-борца, сознательно включающегося в антагонизм с разрушительными историческими и социальными обстоятельствами непреодолимой силы. Гибель героя в этом противостоянии, знаменуя собой жертвенный подвиг, становится символом борьбы за идеалы справедливости и свободы. Второй модус опирается на фундамент эстетики пассивного страдания, когда невозможность физического сопротивления внешним стихиям обрекает героя на духовное противостояние с ними. В драматургии формируется *трагизм вынужденной покорности* личности, сохраняющей при этом нравственное достоинство перед неизбежностью роковой предопределенности. Третий модус обусловлен *трагизмом невозполнимой утраты*, направляющей писателей на путь художественного исследования обстоятельств утраты человеческих жизней, исчезновения преемственности культурных традиций и духовного наследия.

В советский период жанр столкнулся с существенными ограничениями со стороны доктрины социалистического реализма, предполагающей оптимистическое восприятие действительности. Однако в периоды относительной либерализации, особенно во время «оттепели», происходило возвращение к трагическому жанру с новыми художественными акцентами. В пьесах, созданных в период с 1960 по 1980 годы, драматурги обращаются к героическим и трагическим страницам истории, подчеркивая мужество и самопожертвование народа. Конец XX – начало XXI века также считается временем интенсивного переосмысления исторического прошлого через призму жанра трагедии³⁵.

Проведенный нами анализ позволяет систематизировать тематическую структуру татарской трагедии, выделив пять направлений, раскрывающих национальное своеобразие жанра.

³⁵ Закирзянов А.М. Жанр трагедии в современной татарской драматургии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2010. – №1. – С. 228.

1. *Национально-освободительная борьба как героический нарратив.* В пьесе «Зөһрә-йолдыз» («Зухра-звезда», 1968) С. Шакурова патриотический пафос сочетается с глубоким психологизмом изображения борьбы против фашизма. Историческая ретроспектива монгольского нашествия художественно осмысливается в трагедии «Аяз көнне яшен» («Молния среди ясного дня», 1983–1985) Г. Рахима с акцентом на катастрофических последствиях иноземного вторжения. Эпическое звучание приобретает тема защиты болгарских земель в пьесах «Кул Гали» (1983) Н. Фаттаха, «Алтын кашбау» («Золотой кашбау», 1987) А. Баянова, в них трагизм обусловлен неизбежностью поражения при сохранении нравственной победы.

2. *Историческая судьба народа: утрата и сохранение идентичности.* Цикл пьес, посвященных критическим моментам национальной истории, образует второе тематическое направление. Произведения «Хан кызы» («Ханская дочь», 1995) Р. Хамида, «Сююмбике» (2002) М. Маликовой, «Соңгы татар» («Последний татарин», 2010) Р. Зайдуллы исследуют трагедию падения Казанского ханства через призму личной судьбы правительницы. Распад Золотой Орды и его последствия получают философское осмысление в пьесе Ю. Сафиуллина «Идегей» (1994). Социальный аспект исторической трагедии раскрывается в пьесе «Өч аршын жир» («Три аршина земли», 1987) А. Гилязова, где показана судьба крестьянства в эпоху коллективизации.

3. *Духовное сопротивление как форма трагического противостояния.* Третье тематическое направление характеризуется углублением во внутренний мир личности, подвергшейся испытаниям. Трагедии И. Юзеева («Бәгырь» («Душа»), «Соңгы төн» («Последняя ночь», 1972), «Мәңгелек белән очрашу» («Встреча с вечностью», 1982) представляют собой уникальное художественное исследование стойкости человеческого духа. Подвиг Мусы Джалиля осмысливается не только как героический поступок, но и как экзистенциальный выбор, возможность сохранения достоинства в нечеловеческих условиях. «Моңлы бер жыр» («У совести вариантов нет», 1981) Т. Миңнуллина использует условно-абстрактные приемы, чтобы «организовать» встречу молодого поэта современности с легендарной личностью, создать диалог между прошлым и настоящим. Данный прием позволяет автору выйти за рамки биографического повествования и сосредоточиться на идейной борьбе.

4. *Культурная катастрофа и проблема исторической памяти.* Метафизический аспект трагического проявляется в пьесах, посвященных утрате культурного наследия. Пьеса «Актамырлар иле» («Страна белых корней», 1991) Р. Хамида исследует трагедию утраты национальных корней, «Йөзек һәм хәнжәр» («Перстень и кинжал», 1998) Ю. Сафиуллина развивает тему нравственного компромисса как источника трагического конфликта.

5. *Предательство и раскол как причины национальной трагедии.* В пьесах «Аяз көнне яшен» («Молния среди ясного дня», 1983–1985) Г. Рахима, «Алтын кашбау» («Золотой кашбау», 1987) А. Баянова, «Сююмбике» (2002) М. Маликовой, «Соңгы татар» («Последний татарин», 2010) и «Хан һәм шагыйрь» («Хан и поэт») Р. Зайдуллы предательство осмысливается как фактор, приводящий

к национальной катастрофе, что придает трагическому конфликту особую историко-философскую глубину.

Каждое из выделенных тематических направлений раскрывает особый аспект понимания трагического, обусловленного национальным опытом и культурной традицией татарского народа.

Во втором параграфе *«Герой в контексте трагической ситуации»* рассматривается трансформация концепции трагического героя, которая стала ответом на исторические и социальные катаклизмы эпохи. Как показал наш анализ, видоизменение проявляется в двух взаимосвязанных аспектах: смещении смыслового акцента от героя-борца – к герою-жертве, который не способен управлять своей судьбой и подавлен безличными силами истории, тоталитарной системы или абсурда. Персонаж представлен в процессе дегероизации, когда обычные люди оказываются в экстремальных условиях (лагерь, война, социальный кризис).

Классификация трагических героев в татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века выявляет четыре основных устойчивых типологических моделей, отражающих эволюцию жанра и национального художественного сознания. Первый тип героя – *символ нации и жертва исторических обстоятельств*. Он восходит к классической традиции, где личность воплощает судьбу народа или вступает в противоборство с метафизическими силами. Яркими примерами являются вышеназванные трагедии С. Шакурова, Г. Рахима, А. Баянова, И. Юзеева, Н. Фаттаха, Ю. Сафиуллина, Р. Хамида, М. Маликовой, Р. Зайдуллы, а также «Каракош» («Черная птица», 1989–1991) А. Баянова, «Отчы дөнъя читлегеннән» («В клетке мира было тесно...», 1980–1991) И. Юзеева.

Важным аспектом является героизация, изображение духовной силы народа на примере исторических личностей. Многие произведения, представляющие тип трагического героя, рассказывают о ключевых моментах истории татарского народа, таких как период Волжской Булгарии. Наблюдается повышенный интерес к выдающимся личностям (Кул Гали, Кул Шариф, Идегей, Сююмбике, К. Тинчурин, М. Джалиль, Г. Тукай и др.). Их творчество и моральный выбор олицетворяют борьбу за сохранение этнокультурной идентичности в условиях идеологического подавления, а гибель воспринимается как национальная трагедия. Например, в пьесе И. Юзеева «В клетке мира было тесно...» архетип трагического героя реализуется через образ Габдуллы Тукая, чья личная драма становится метафорой судьбы татарского народа. Структурно-поэтический анализ позволяет выделить ключевые характеристики трагического героя: амбивалентность социально-культурной позиции персонажа, находящегося на стыке эпох и мировоззрений; конфронтация с системой ценностей; неразрешимость внутреннего конфликта, обусловленная непреодолимыми внешними обстоятельствами.

Второй тип определяется как *герой-жертва исторических обстоятельств и социальных систем*. Трагическая сущность персонажа проявляется в противостоянии с непреодолимыми надличностными силами – государственной

машиной, политическим режимом или ходом исторических событий. Ключевыми характеристиками становятся акцент на социальной детерминированности судьбы, мотив жертвенности и сохранение личного достоинства в условиях неминуемого поражения. В пьесе «Оч аршын жир» («Три аршина земли», 1987) А. Гилязова, например, протагонист Мирвали вступает в трагическое противостояние с системой во время повальной коллективизации. Акция сожжения героем своего хозяйства представляет собой акт отчаянного протеста, обрекающий на вечное изгнание и экзистенциальные муки. Трагическая ситуация раскрывается в конфликте между индивидуальной волей и государственной машиной, следствием которого становится утрата корней и идентичности. Аналогичная тенденция прослеживается в драме «Йёзек һәм хәнжәр» («Перстень и кинжал», 1998) Ю. Сафиуллина, где персонажи становятся заложниками посттравматического синдрома чеченской кампании. Трагедия героев заключается в экзистенциальной невозможности освободиться от груза вины.

Третий тип представляет собой *героя в ситуации экзистенциального кризиса и утраты идентичности*. Данного персонажа отличает доминирование внутреннего конфликта над внешним, погружение в проблемы духовной дезориентации, разрыва с культурными корнями и утраты смысла существования. Финал такого героя реализуется не в акте подвига, а в мучительной постепенности повседневного угасания. В трагедии-реквиеме «Актамырлар иле» («Страна белых корней», 1991) Р. Хамида персонаж Муштари олицетворяет последнего хранителя исчезающей этнокультурной традиции. В этом случае трагизм проистекает из осознания тотального цивилизационного распада и экзистенциальной вины за прерванную традицию. Схожие мотивы звучат в пьесе З. Хакима «Шайтан куентыгы» («В объятиях черта»), герои которой Фанзиля и Разим становятся жертвами не внешних обстоятельств, а внутренней раздвоенности, неспособности к выбору между духовными ценностями и материальными соблазнами. Гибель молодых людей демонстрирует кризис современного сознания, утратившего нравственные ориентиры. Конфликт в трагедии И. Юзеева «Мәңгелек белән очрашу» («Встреча с вечностью», 1982) перенесен в метафизическую и философскую плоскость. Герои (Атлант, боги) не борются с конкретной социальной системой или историческими обстоятельствами, а рефлексиируют над вечными вопросами: судьба, власть, смысл бытия, место человека во Вселенной. И. Юзеев изображает Афины как символ Добра, и через нее раскрывается тайна трагедии Атлантиды. Хотя пьеса использует национальный миф об Атлантиде, он переосмыслен как универсальный символ утраченной гармонии и идеала, актуальный для любой культуры. Трагедия заключается не в уничтожении конкретной национальной идентичности (как в «Стране белых корней»), а в ощущении тотального распада связи времен, традиций и самого смысла существования. Катарсис достигается не посредством победы или жертвы, а через философское примирение с вечными законами бытия. Использование хора (голосов из разных времен), условности, мифологических аллегорий и трехмерного хронотопа (Прошлое – Настоящее – Будущее, Подземный мир – Земля – Небо) служит для раскрытия не конкретно-исторической,

а общечеловеческой экзистенциальной трагедии. В трагедии И. Юзеева «Ахырзаман гашыйклары» («Влюбленные конца света») судьба Тайфуна и Назлыгыюль связана не с прямым противостоянием историческим или политическим силам (как в первом и втором типах), а с внутренним разладом, вызванным утратой духовных корней. Тайфун как представитель современного общества стремится к прогрессу и материальному благополучию, но при этом разрушает традиции, природу и память предков. Его трагическая ошибка – осознание своих действий лишь после гибели возлюбленной, что подчеркивает глубину экзистенциального кризиса.

Четвертый тип воплощает *героя интимно-личностной драмы и «трагической ошибки»*. Пьеса «Мадина» И. Зайниева представляет подобного героя, источником трагедии которого становится сложный клубок личных отношений, человеческих слабостей и роковых ошибок. Трагедия носит не эпический, а камерный, психологический характер, фокусируясь на хрупкости отдельной человеческой судьбы в мире, где доверие и искренность становятся уязвимостью. Гибель персонажа обусловлена цепью предательств: моральной слабостью возлюбленного Джаудата, коварством соперницы Галии и циничным манипулированием со стороны подруги Нафисы. Мадина становится заложницей чужих амбиций и манипуляций, а ее гибель знаменует крах личности, разрушенной ложью и нравственным равнодушием.

Проведенное исследование позволяет констатировать, что основной вектор трансформации жанра трагедии можно охарактеризовать как переход от внешнего, социально-исторического конфликта к внутреннему, психологическому и экзистенциальному. Если советский период характеризовался поиском художественных средств для выражения трагического в условиях идеологических ограничений, то постсоветская эпоха открыла возможности для прямого обращения к ранее табуированным темам национальной истории.

В исследуемый период сосуществуют и взаимодействуют несколько типологических разновидностей *трагедии: историческая*, сохраняющая связь с национальной историей и традицией; *философская*, обращенная к экзистенциальным вопросам бытия; *психологическая*, углубляющаяся во внутренний мир современного человека; *мифопоэтическая*, синтезирующая мифологические образы и современную проблематику. Вместе с тем, трагедия как канонический жанр (в его классическом понимании) отошла на второй план. Классическая трагедия основывалась на концепции высокого героя, чья гибель обладала вселенским масштабом и вела к катарсису, в то время как современная драматургия ориентирована на обычного человека, чьи страдания часто обусловлены не роком, а безличными социальными системами (бюрократия, экономика, социальное неравенство). Последнее минимизирует возможность героического противостояния и нивелирует катарсический эффект, заменяя его ощущением абсурда или безысходности. Исторически жанр трагедии функционировал в рамках устойчивой системы ценностей (религиозных, общественных), против которой герой восставал, и которая придавала его гибели смысл. В условиях постмодернистского плюрализма подобная единая ценностная основа

отсутствует. Конфликт становится имманентным, психологизированным, лишенным трансцендентного измерения, и это затрудняет создание канонической трагической структуры.

В заключении подводятся итоги диссертационной работы и намечаются перспективы дальнейших исследований.

Татарская драматургия второй половины XX – начала XXI века прошла путь от идеологически детерминированных моделей советского периода к современным полижанровым образованиям, характеризующимся синтетичностью и глубоким переосмыслением национально-культурной идентичности.

Исследование жанрового процесса в контексте анализа ключевых пьес и творчества татарских драматургов выявило следующие тенденции:

1. Идеино-тематические изменения связаны с общественно-политической ситуацией, когда на смену соцреалистической эстетике в 1960–1980-е годы пришла гуманизация художественного сознания с ориентацией на общечеловеческие ценности. Это выразилось в смещении фокуса с революционной героики на духовно-нравственные поиски человека и осмыслении ключевых вех национальной истории и культуры.

2. Фундаментальным критерием дифференциации и структурообразования для базовых драматических жанров (трагедия, комедия, драма) остается присущий им тип пафоса. Однако татарская драматургия претерпела существенную жанровую эволюцию, выраженную в глубоком пересмотре устоявшихся драматургических канонов. Трансформация жанровой поэтики заключается в переходе от устойчивых жанровых канонов – к гибким, синтетическим моделям. Данный процесс шел по трем направлениям: внутриродовое наполнение традиционных форм новым содержанием; активный межжанровый синтез; творческая адаптация драматургических тенденций (театр абсурда, новая драма). В рамках обозначенной тенденции особое значение приобрели такие формы как трагедии-мифы, трагикомедии, сатирические, фантастические и другие пьесы, а также межродовые гибриды, объединяющие черты драмы, эпоса, лирики и фольклора.

3. Характерной чертой татарской драматургии второй половины XX – начала XXI века стало распространение авторских жанровых обозначений («драма-притча», драматический рассказ, драматическая повесть и др.), что нашло свое отражение в стремлении драматургов к дифференциации жанров и созданию гибридных форм для достоверного изображения современной действительности.

4. Наблюдается видоизменение комедийного начала в жанре комедии, который вышел за рамки развлекательной функции, став инструментом социальной критики и философского переосмысления. Жанр эволюционировал от бытовых, фольклорных форм – к сложным синтезам с трагедией, комедией, драмой и абсурдом, исследуя кризисы идентичности и национальный характер. Юмор в художественной литературе стал выполнять функцию укрепления этнической самобытности, подчеркивая ключевые черты характера народа. Архетипические образы мудрых пожилых людей, женщин и молодых героев, созданные

драматургами, символизируют развитие национального духа и одновременно репрезентируют основные традиционные ценности народа. В сатире в постсоветский период усиливается прямая социальная критика бюрократии, коррупции, общественного цинизма, утраты моральных ориентиров.

5. В жанре драмы выявлена устойчивая система драматизма, включающая социально-исторический, социально-психологический, социально-бытовой и ситуационный типы, которые на современном этапе, синтезируясь друг с другом, порождают полифоничные художественные картины. Содержательный сдвиг от идеологически детерминированных схем – к исследованию внутреннего мира человека, проблем этнической идентичности, исторической памяти и этических дилемм привел к переосмыслению прошлого и коллективного опыта. Судьбы персонажей обусловлены социально-историческими процессами. Через индивидуальные истории героев авторы раскрывают картину глубинных преобразований в общественном укладе.

6. В татарской драматургии жанр трагедии в советский период развивается относительно медленными темпами, достигает своего расцвета в конце XX века и в начале XXI века переживает период упадка. Отвечая на вызовы социокультурной ситуации, жанр отходит от классической канонической структуры, превращается в гибкую художественную форму, способную выразить ключевые противоречия современной жизни. Трагедия эволюционировала в двух направлениях – стихотворном (поэтическом) и прозаическом. Идеинотематическое ядро при этом традиционно формировалось вокруг трех ключевых векторов: трагизма активного сопротивления, трагедии вынужденной покорности, невосполнимой потери. Эволюция образа трагического героя второй половины XX – начала XXI века характеризуется смещением акцентов – от доминирующей фигуры борца к усилению черт жертвы обстоятельств. Если классическая трагедия была сосредоточена на изображении значимых исторических личностей и судьбоносных событий, то современная ее версия фокусируется на внутренней, нравственной и экзистенциальной драме отдельной личности.

7. Синтетизм и обращение к этничности способствовали формированию целостной и структурно сложной жанровой панорамы, ключевыми чертами которой стало органичное взаимопроникновение жанров, новаторство в области художественной формы и проблематики, а также последовательное утверждение этнокультурной идентичности путём философского переосмысления исторического опыта и актуальных общественных проблем. Современная татарская драматургия функционирует как синтетический текст, интегрирующий различные виды искусства.

Проведенное исследование свидетельствует о высоком художественном потенциале татарской драматургии, которая способна сохранять национальную специфику и литературную традицию, активно осваивать современные жанровые стратегии. Дальнейшее изучение этой динамичной системы открывает перспективы для понимания сложных механизмов взаимодействия искусства, истории и идентичности в современном культурном пространстве.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Монографии:

1. *Миңнуллина, Ф.Х.* Юныс Сафиуллин драматургиясе (заман һәм герой) / Ф.Х. Миңнуллина. – Казан, 2007. – 132 б.
2. *Миннуллина, Ф.Х.* Жанр драмы в татарской драматургии рубежа XX–XXI веков / Ф.Х. Миннуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2019. – 144 с.

Разделы в коллективной монографии:

3. *Миңнуллина, Ф.Х.* Нәкый Исәнбәт / Р. Рахмани, Ф.Х. Миңнуллина // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. – Казан: Татар. кит. нәшр., 5 т.: 1917–1956 еллар / [Фәнни мөх. Д.Ф. Заһидуллина]. – 2024. тул. 2 нче басма. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2024. – Б. 340–360.
4. *Миңнуллина, Ф.Х.* Тажи Гыйззәт / Ф.Х. Миңнуллина // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. – Казан: Татар. кит. нәшр., 5 т.: 1917–1956 еллар / [Фәнни мөх. Д.Ф. Заһидуллина]. – 2024. тул. 2 нче басма. Казан: Татар. кит. нәшр., 2024. – Б. 360–374.
5. *Миңнуллина, Ф.Х.* Юныс Сафиуллин / Ф.Х. Миңнуллина // Татар әдәбияты тарихы: 8 томда: 7 т.: 1985–2000 еллар. – Казан: ФОЛИАНТ, 2019. – Б. 388–401.
6. *Миңнуллина, Ф.Х.* Мансур Гыйләжев / Ф.Х. Миңнуллина // Татар әдәбияты тарихы: 8 томда: 8 т.: XXI гасырбашы. – Казан: ФОЛИАНТ, 2021. – Б. 477–494.

Публикации в ведущих научных изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:

7. *Миннуллина, Ф.Х.* Трагические мотивы в драмах И. Юзева «Выронила из рук белый калфак» и М. Гилязова «Рана» / Ф.Х. Миннуллина, И.А. Еникеев // Филология и культура. – 2013. – № 4. – С. 210–213.
8. *Миннуллина, Ф.Х.* Трагические судьбы людей в пьесе А. Гилязова «Три аршина земли» / Ф.Х. Миннуллина, И.А. Еникеев // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 11(87). Ч. 1. – С. 145–147.
9. *Миннуллина, Ф.Х.* Образ Черта в драматургии З. Хакима / Ф.Х. Миннуллина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 12(66). – С. 33–35.
10. *Миннуллина, Ф.Х.* Трагическое противостояние в пьесе Ю. Сафиуллина «Идегей» / Ф.Х. Миннуллина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 11(77). – С. 24–26.
11. *Миннуллина, Ф.Х.* Инсценировки в татарской драматургии в начале XXI века / Ф.Х. Миннуллина, Л.Ш. Гарипова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 9(87). Ч. 2. – С. 275–278.
12. *Миннуллина, Ф.Х.* Аспекты эстетической коммуникации в татарских трагедиях XX века / Ф.Х. Миннуллина, И.А. Еникеев, А.Ф. Ганиева // Современные исследования социальных проблем. – 2019. – № 1–2. – С. 109–116.

13. *Миннуллина, Ф.Х.* Пьеса «Герои Отечества» Ф. Туйкина и ее анализ на страницах периодической печати / Ф.Х. Миннуллина, Э.М. Галимзянова, Ф.Г. Файзуллина // Казанская наука. – 2020. – № 5. – С. 18–21.

14. *Миннуллина, Ф.Х.* Пьеса «Сююмбике» («Ханбика») М. Заитова и ее анализ на страницах периодической печати / Ф.Х. Миннуллина, Л.Ш. Гарипова, Г.А. Хуснутдинова, Г.Н. Зайнеева // Казанская наука. – 2020. – № 5. – С. 18–21.

15. *Миннуллина, Ф.Х.* Публицистический дискурс в татарских стихотворных трагедиях XX века / Ф.Х. Миннуллина, И.А. Еникеев // Казанская наука. – 2020. – № 9. – С. 29–32.

16. *Миңнуллина, Ф.Х.* Күләгәдә калган исемнәр: Әхмәт Тажетдин Рәхманкөлий иҗатын барлап... (Неизвестные имена: О творчестве Ахмета Таджуддина Рахманкулий) / Ф.Х. Миңнуллина, Л.Ш. Гарипова // Гасырлар авазы – Эхо веков. – 2021. – № 3. – Б. 171–178.

17. *Миннуллина, Ф.Х.* Отражение критических статей Н. Ханзафарова на страницах периодической печати / Ф.Х. Миннуллина, И.А. Еникеев, Г.А. Хуснутдинова // Казанская наука. – 2022. – № 9. – С. 40–42.

18. *Миннуллина, Ф.Х.* Татарская драматургия в годы Великой Отечественной войны (на примере пьес Ф. Карима, Н. Исанбета, Т. Гиззата, М. Амира) / Ф.Х. Миннуллина // Мир науки, культуры, образования. – 2023. – № 4 (101). – С. 254–256.

19. *Миннуллина, Ф.Х.* Критические взгляды Г. Ибрагимова на татарскую драматургию / Ф.Х. Миннуллина, Г.Н. Зайнеева, Л.Ш. Гарипова // Казанская наука. – 2022. – № 7. – С. 43–46.

20. *Миңнуллина, Ф.Х.* Гаепсездән гаепле каһарман Ш. Усманов (Без вины виноватый Ш. Усманов) / Ф.Х. Миңнуллина, Л.Ш. Гарипова // Гасырлар авазы – Эхо веков. – 2024. – № 2. – Б. 161–168.

21. *Миннуллина, Ф.Х.* Современная татарская драматургии: «новая драма» / Ф.Х. Миннуллина // Мир науки, культуры, образования. – 2024. – № 5. – С. 395–397.

22. *Миннуллина, Ф.Х.* Жанровая специфика драматургии Зульфата Хакима (на примере пьес «Морковное поле», «Русалка – любовь моя», «Черт попутал», «Мелодия века») / Ф.Х. Миннуллина // Вестник Луганского педагогического университета. Серия филологические науки. – 2025. – № 2. – С. 88–96.

23. *Миннуллина, Ф.Х.* Монодрама в современной татарской драматургии: специфика жанра и художественные функции / Ф.Х. Миннуллина // Казанская наука. – 2025. – №8. – С. 129–132.

24. *Миннуллина, Ф.Х.* Национальное своеобразие татарского водевиля: сюжеты, герои / Ф.Х. Миннуллина // Казанская наука. – 2025. – № 9. – С. 250–253.

25. *Миннуллина, Ф.Х.* Жанр трагедии в татарской драматургии конца 1980-х годов XX века: интерпретации прошлого / Ф.Х. Миннуллина // Мир науки, культуры, образования. – 2025. – № 2 (111). – С. 564–566.

26. *Миннуллина, Ф.Х.* Татарские комедии начала XXI века: эволюция жанра в контексте социокультурных трансформаций / Ф.Х. Миннуллина // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2025. – № 4 (59). – С. 60–68.

27. *Миннуллина, Ф.Х.* Переосмысление моральных ценностей в татарской драматургии 1960–1980-х годов / Ф.Х. Миннуллина // Казанская наука. – 2025. – № 11. – С. 446–449.

28. *Миннуллина, Ф.Х.* Эволюция смехового начала: поэтика комедии в драматургии Т. Миннуллина и Ф. Садриева / Ф.Х. Миннуллина // Казанская наука. – 2025. – № 11. – С. 449–452.

29. *Миннуллина, Ф.Х.* Художественное своеобразие драмы-притчи в татарской драматургии / Ф.Х. Миннуллина // Мир науки, культуры, образования. – 2025. – № 6 (1151). – С. 498–501.

30. *Миннуллина, Ф.Х.* Драматургия И. Зайниева: особенности поэтики и жанра / Ф.Х. Миннуллина // Российские социогуманитарные исследования. – 2025. – № 4. – С. 23–38.

***Публикации в международных научных изданиях,
индексируемых в базах Scopus и Web of Science:***

31. *Миннуллина, Ф.Х.* Авторские жанровые обозначения в татарской драматургии рубежа XX–XXI вв. / Ф.Х. Миннуллина // Новые исследования Тувы. – 2025. – № 3. – С. 112–128.

Публикации в иных научных изданиях:

32. *Миңнуллина, Ф.Х.* Ю. Сафиуллин драматургиясендә төп темалар / Ф.Х. Миңнуллина // Милли мәдәният. – 2003. – № 3. – Б. 62–64.

33. *Миңнуллина, Ф.Х.* XX гасыр татар драматургиясендә сугыш темасы / Ф.Х. Миңнуллина // Наука XXI века. Проблемы филологии и искусствоведения: сборник материалов Международной научной конференции молодых ученых и аспирантов. Вып. 5. – Казань, 2011. – С. 129–131.

34. *Миңнуллина, Ф.Х.* Р. Батулланың «Жимерелгән бәхет» драмасында фажигалелек / Ф.Х. Миңнуллина // Наука XXI века: Проблемы филологии и искусствоведения. – Выпуск 7: Материалы научной конференции молодых ученых и аспирантов. – Казань, 2013. – С. 157–160.

35. *Миңнуллина, Ф.Х.* XXI гасыр башы татар комедияләренең кайбер үзенчәлекләре / Ф.Х. Миңнуллина // Литературное наследие. Фольклор. Текстология: Межвузовский сборник научных статей. Вып. VI. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2013. – С. 73–76.

36. *Миннуллина, Ф.Х.* Образы религиозных деятелей в татарской драматургии начала XXI века / Ф.Х. Миннуллина // Научный Татарстан. – 2013. – № 1. – С. 124–129.

37. *Миннуллина, Ф.Х.* Трагическое в дастане «Идегей» / Ф.Х. Миннуллина // Истоки и эволюция литератур и музыки тюркских народов: материалы Международной конференции. – Казань: ИЯЛИ, 2014. – С. 137–139.

38. *Миннуллина, Ф.Х.* Понятие абсурда в пьесах А. Халима / Ф.Х. Миннуллина // Современная тюркология: язык, литература, история и культура тюркских народов: материалы VII Международной тюркологической конференции – Елабуга: Изд-во Елабужского института КФУ, 2014. – С. 248–249.

39. *Миңнуллина, Ф.Х.* Р. Вәлиев драматургиясендә заман героес / Ф.Х. Миңнуллина // Культурное и этническое многообразие тюркского мира: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Тюмень: Печатник, 2014. – С. 59–61.

40. *Миңнуллина, Ф.Х.* Туфан Миңнуллин драматургиясендә заман героес («Мулла» драмасы мисалында) / Ф.Х. Миңнуллина // На родной стороне: сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 65-летию народного поэта Татарстана, заслуженного деятеля Башкортостана Роберта Миннуллина. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2015. – С. 295–299.

41. *Миннуллина, Ф.Х.* Нравственные ценности в татарской драматургии (на примере драм Т. Миннуллина «Прощайте», «Сон», и Р. Хамида «Пыль большой дороги») / Ф.Х. Миннуллина // Язык: система и деятельность: сборник научных трудов по материалам I международной научно-практической конференции. – Новгород: НОО «Профессиональная наука», 2015. – С. 12–15.

42. *Миннуллина, Ф.Х.* Трагическое в судьбах героев пьес Н. Исанбета «Муса Джалиль» и З. Зайнуллина «Женщины 41 с арбой» / Ф.Х. Миннуллина // Великая Отечественная война: история, методология, современное осмысление: материалы международной научно-практической конференции. – Усть-Каменогорск, 2015. – С. 347–384.

43. *Миңнуллина, Ф.Х.* М. Гыйләжевның «Бичура» драмасында мифологик образлар / Ф.Х. Миннуллина // Ислам и тюркский мир: проблема образования, языка и религии: материалы VIII Международной тюркологической конференции. Казанский (Приволжский) федеральный университет. Елабужский институт; Казахский национальный педагогический университет имени Абая. – Казань, 2016. – С. 131–133.

44. *Миннуллина, Ф.Х.* Особенности жанра трагедии в татарской драматургии конца XX века (на примере трагедии А.Гиязова «Три аршина Земли», «Чертов омут» З. Хакима / Ф.Х. Миннуллина // «Үлы Дала» II гуманитарлык ғылыми форумның материалдары (екінші бөлім). – Астана: «Ғылым» баспасы, 2017 – Б. 299–305.

45. *Миннуллина, Ф.Х.* Нравственные ценности в современной татарской драматургии / Ф.Х. Миннуллина // Театр. Время. Герой: сборник V Международной научно-практической конференции, посвященной 50-летию со дня основания Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова. – Уфа, 2018. – С. 136–143.

46. *Миңнуллина, Ф.Х.* XX гасыр ахыры татар драматургиясендә шәхес фахигасе (Т. Миңнуллин, Р. Хәмид, З. Хәким әсәрләре мисалында) / Ф.Х. Миңнуллина // Тюркский мир и исламская цивилизация: проблемы языка, литературы, истории и религии: материалы IX Международной тюркологической конференции / отв. ред. Р.Б. Камаева. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018. – С. 171–174.

47. *Миңнуллина, Ф.Х.* Трагическое в татарской драматургии конца XX века / Ф.Х. Миннуллина // Сын Солнца – Кўн Уулы: материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной творчеству известного алтайского писателя и переводчика Паслея Самыка. / отв. ред. М.С. Дедина. – Горнорно-Алтайск, 2018. – С. 146–150.

48. *Миңнуллина, Ф.Х.* XX гасыр ахыры XXI йөз башы татар драматургиясендә мифологик образлар / Ф.Х. Миңнуллина // Актуальные проблемы гуманитарной науки: фольклористика, литературоведение, этнография, история, археология: материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, посвященной 80-летию со дня рождения видного ученого фольклориста, почетного академика АН РБ Сулейманова Ахмета Мухаметвалеевича. – Уфа: ИИЯЛ УФИЦ РАН, 2019. – С. 8–13.

49. *Миңнуллина, Ф.Х.* Драматизм заблуждения в татарской драматургии конца XX начала XXI вв. / Ф.Х. Миннуллина // Театр тюркского мира: перспективы развития: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной Году театра в России. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова Академии наук РТ, 2019. – С. 157–162.

50. *Миңнуллина, Ф.Х.* XX гасыр ахыры XXI йөз башы татар драматургиясендә монодрама жанры / Ф.Х. Миңнуллина // Жанрово-стилевое развитие национальных литератур в XX–XXI вв.: материалы Международной научно-практической конференции. – Вып. 2. / сост.: А.Ф. Ганиева, Ф.Х. Миннуллина, Л.Р. Надыршина. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2020. – С. 174–178.

51. *Миңнуллина, Ф.Х.* XX гасыр ахыры – XXI йөз башы татар драматургиясендә мәғрифәтчелек карашлары / Ф.Х. Миңнуллина // Просветительское движение у тюркских народов и творчество Абая: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 175-летию со дня рождения казахского поэта, просветителя, общественного деятеля Абая (Ибрагима) Кунанбаева. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2020. – С. 187–191.

52. *Миңнуллина, Ф.Х.* Заблуждения личности в татарской драматургии (на примере пьес И. Юзеева «Выронила из рук белый калфак», З. Хакима «Чертово озеро», Т. Миннуллина «Заблуждение») / Ф.Х. Миннуллина // XII Международная научно-практическая конференция «Ашмаринские чтения». – Чебоксары, 2020. – С. 180–183.

53. *Миңнуллина, Ф.Х.* Р. Зәйдулланың «Үлеп яратты» драмасында шәхес фажиғәсе / Ф.Х. Миңнуллина // Литература и художественная культура тюркских народов в контексте Восток-Запад [Электронный ресурс]: материалы Международной научно-практической онлайн-конференции / под ред. Ф.С. Сайфулиной. – Казань: Издательство Казанского университета, 2020. – С. 194–197.

54. *Миңнуллина, Ф.Х.* Поиски нового героя в татарской драматургии рубежа XX–XXI веков / Ф.Х. Миннуллина // Национальные литературы в контексте культурной интеграции: материалы Международного круглого стола. – Вып. 3 / сост.: Л.Р. Надыршина, Ф.Х. Миннуллина. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2021. – С. 192–198.

55. Миннуллина, Ф.Х. Новые явления в татарской драматургии конца XX – начала XXI вв. / Ф.Х. Миннуллина // Научный Татарстан. – 2021. – № 2. – С. 78–89.

56. Миннуллина, Ф.Х. Образы исторических личностей в пьесах Р. Батуллы и Р. Зайдуллы / Ф.Х. Миннуллина // Актуальные проблемы тюркологии: Россия и тюрко-мусульманский мир: материалы X Международной тюркологической конференции. – Казань, 2021. – С. 150–153.

57. Миннуллина, Ф.Х. Жанр драмы в татарской драматургии конца XX начала XXI века: поиски нового героя / Ф.Х. Миннуллина // Культурные универсалии в традиционной картине мира тюрко-монгольских народов: материалы Международной научно-практической конференции. – Горно-Алтайск, 2022. – С. 172–178.

58. Миннуллина, Ф.Х. Образ Идегея в татарской драматургии / Ф.Х. Миннуллина // Манчаары: образ и концепт национального героя в истории и культуре народов Евразии: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Якутск, 2022. – С. 115–120.

59. Миңнуллина, Ф.Х. Сугыштан соңгы эллар (1945–1950) татар драматургиясе: заман героен эзләү / Ф.Х. Миннуллина // Фәнни Татарстан. – 2023. – № 2. – Б. 59–67.

60. Миннуллина, Ф.Х. Мифологические образы в современной татарской драматургии / Ф.Х. Миннуллина, Л.Ш. Галиева // Миф в истории, политике, культуре [Электронный ресурс]: сборник трудов VII Международной научной междисциплинарной конференции / под ред. А.В. Ставицкого. – Севастополь: ООО «ТБС Пабблишинг», 2024. – С. 39–45.

61. Миннуллина, Ф.Х. Идеино-художественные искания в татарской драматургии 1945–1950-х годов / Ф.Х. Миннуллина // Славяно-тюркский мир: история и современность: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / сост. и отв. ред.: Д.В. Егоров, Э.Е. Лебедев, И.И. Бойко. – Чебоксары: ЧГИГН, 2024. – С. 312–322.

62. Миңнуллина, Ф.Х. Т. Миңнуллин драматургиясендә жанрлар синтезы / Ф.Х. Миннуллина // Мансур Хасанов: государственный деятель, ученый и организатор науки (к 95-летию со дня рождения основателя и первого президента Академии наук Республики Татарстан Мансура Хасановича Хасанова): сборник материалов Международной научной конференции. – Казань: ИТЭР АН РТ, 2025. – С. 577–587.



Миннуллина Фатыма Халиулловна
ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ТАТАРСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук

Подписано в печать 23.03.2026.
Формат 60×84 1/16. Гарнитура Times New Roman.
Усл. п.л. 3,5. Тираж 120 экз. Заказ