

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

На правах рукописи

Шарипова Алсу Самигулловна

**ТАТАРСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ XX – НАЧАЛА XXI В.:
ИНВАРИАНТ И ЕГО ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ**

10.01.02 – Литература народов Российской Федерации (татарская литература)

Диссертация

на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант –
доктор филологических наук
Закирзянов Альфат Магсумзянович

Казань – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ ИНВАРИАНТА ТАТАРСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЫ.....	3
1.1. Проблема инварианта в изучении истории татарской драматургии	16
1.2. Становление татарской классической драмы: основы инварианта	29
1.3. Жанры и герои татарской драматургии рубежа XIX–XX веков	49
Выводы по главе 1	64
ГЛАВА 2. ТАТАРСКАЯ СОВЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ: ИНВАРИАНТ И ВАРИАТИВНОСТЬ	68
2.1. Татарская драматургия 1920–1930-х годов: новые мотивы и герои.....	68
2.2. Идеологические новшества и попытки преодоления кризиса (1930–1950-е годы)	87
2.3. Жанровые и поэтические эксперименты (на примере комедии «Ходжа Насретдин» и трагедии «Идегей» Наки Исанбета).....	102
Выводы по главе 2.....	117
ГЛАВА 3. ИНВАРИАНТ ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ»: ОРИЕНТИР НА ПРАВСТВЕННОСТЬ И ГУМАНИЗМ.....	122
3.1. Переосмысление социальных норм и роли человека в обществе.....	122
3.2. Национальные характеры и ситуации: «несоветскость»	143
3.3. Возрождение традиций классического романтизма.....	166
Выводы по главе 3.....	183
ГЛАВА 4. ДИАЛОГ С ИНВАРИАНТОМ ТАТАРСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЫ В ПОСТСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД	186
4.1. Табуированные мотивы в историческом и социокультурном контексте	186
4.2. Прошлое и настоящее – через призму мифологизации и символизации.....	218
4.3. Авторское моделирование будущего татарского народа в постсоветских реалиях.....	247
Выводы по главе 4.....	273
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	276
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	285

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. История татарской драматургии, насчитывающая более ста тридцати лет, в прошлом и первые два десятилетия нынешнего столетия становилась предметом разножанровых исследований ученых-литературоведов. Несмотря на значительное количество научных трудов, посвященных татарской драматургии в целом, отдельным периодам ее исторического развития, творчеству отдельных драматургов, в современном литературоведении существует потребность в осмыслении ее эволюции с учетом достижений современной науки о литературе.

В современном литературоведении при исследовании/анализе различных художественных явлений и процессов широко используется понятие «инвариант», позволяющее, в том числе, обобщить представления об устойчивых моделях в историческом развитии литературных явлений. Понятие «инвариант» дает возможность научно осмыслить присутствие универсалий в динамичном литературном процессе, проявляющихся на разных уровнях художественной целостности. Их системное изучение позволяет представить историческое развитие литературных феноменов как обусловленные внутри и внелитературными факторами диахронические трансформации инварианта.

Актуальность настоящего диссертационного исследования обусловлена отсутствием трудов, проблематизирующих вопрос об инварианте татарской драматургии XX – начала XXI века и его исторических трансформациях. Системное изучение татарской драматургии в указанном ракурсе позволяет не только выделить векторы движения татарской драмы, но и установить в сложной картине ее движения матрицы, обеспечивающие единство в многообразии тенденций художественного развития. Помимо имманентных закономерностей литературного процесса, определяющие инвариант татарской драматургии, матрицы обусловлены особенностями этнического художественного мышления, менталитетом, мировосприятием татар, что находит отражение в художественной картине мира.

Степень разработанности темы. С самого зарождения татарской драматургии она становится предметом внимания литературоведов и критиков. В начале XX века об особенностях драматических произведений татарских писателей в своих критических статьях, рецензиях писали Г. Сагди, Г. Тукай, Г. Ибрагимов, Ф. Амирхан, Г. Исхаки, Г. Нигмати, Д. Валиди, Г. Карам, Ш. Ахмадиев и др. В 1926 году увидела свет работа Г. Сагди «Татар театр әдәбияты һәм аның үсү тарихы» («Татарская сценическая литература и ее развитие») [Сәгъди, 1926], являющаяся первой попыткой целостного анализа развития татарской драматургии начала XX века. Значительный интерес представляют и статьи Г. Нигмати, посвященные творчеству отдельных драматургов – Г. Кулахметов, Г. Камала, Ш. Камала и др. [Нигъмәти, 1935, а, б, в; Сәйфи, Нигъмәти, Тинчурин, 1933], а также статья «Татар совет театр һәм драматургиясенң үсеше» («Развитие татарского советского театра и драматургии»), написанная в связи с 30-летием со дня основания татарского сценического искусства [Нигъмәти, 1935, г] и др.

С середины XX века значительно активизируется работа по исследованию художественных особенностей творчества отдельных татарских драматургов, выходят в свет диссертационные исследования, монографические труды, сборники статей Б. Гиззата [Гыйззәт, 1957, 1981], А. Яхина [Яхин, 1959], И. Нуруллина [Нуруллин, 1963], А. Ахмадуллина [Әхмәдуллин, 1967, 1980], Х. Хисматуллина [Хисмәтуллин, 1969], М. Гайнуллина [Гайнуллин, 1978], Н. Ханзафарова [Ханзафаров, 1982], Р. Игламова [Игламов, 1987] и др., посвященные творчеству Тази Гиззата, Гафура Кулахметова, Шамиля Усманова, Шарифа Камала, Фатхи Бурнаша, Галиасгара Камала, Наки Исанбета, Карима Тинчурина и др.

В коллективных трудах «История татарской советской литературы» [История татарской советской литературы, 1965], «История татарской литературы нового времени (XIX–XX века)» [История татарской литературы нового времени, 2003], во 2–6-м томах шеститомного академического издания «Татар әдәбияты тарихы» («История татарской литературы», 1985–2001) [Татар

эдэбияты тарихы, 1985, 1986, 1989 а, б, 2001], в 3–8-м томах восьмитомного академического издания «Татар эдэбияты тарихы» («История татарской литературы», 2015–2021) [Татар эдэбияты тарихы, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2021] предлагается целостный анализ татарской драматургии XIX–XXI веков в историко-культурном контексте с учетом изменений, произошедших на всех уровнях литературного процесса, прослеживается эволюция возникновения различных литературно-творческих направлений и становления новых жанров. Материалы, включенные в эти академические труды, являются значимыми обобщающими исследованиями по истории татарской драматургии.

В изучении пути развития татарской драматургии, определении ее основных этапов и векторов эволюции неопределимую роль сыграли коллективные работы «Татар совет театры» («Татарский советский театр») [Татар совет театры, 1975], «Октябрьгә кадрге татар театры» («Дооктябрьский татарский театр») [Мәхмүтов, 1988], монографии известных татарских театроведов И. И. Иляловой [Илялова, 1985, 1986, 1996, 2002], Д. А. Гимрановой [Гыймранова, 2007], М. Г. Арсланова [Арсланов, 1992, 1996, 2002], Р. Р. Султановой [Султанова, 2019], посвященные вопросам становления и развития татарского театра. В них авторами особое внимание уделяется выявлению ведущих тенденций развития татарского сценического искусства в тесной связке с историей татарской драматургии. В рамках нашего исследования особый интерес также представляет монографический труд А. Р. Салиховой «Особенности формирования и развития татарского сценического искусства» [Салихова, 2016], в котором в поле зрения автора оказываются не только национальные особенности татарского театра, но и самый широкий круг проблем, затрагивающих разные области зрелищного искусства: драматургию, режиссуру, актерское мастерство.

В изучение истории и тенденций развития татарской сценической литературы со дня ее зарождения до начала XXI века большой вклад внес А. Г. Ахмадуллин – автор концептуальных трудов по татарской драматургии. В его монографиях «Горизонты татарской драмы» [Ахмадуллин, 1983, а], «Татарская драматургия: истоки и формирование социалистического реализма»

[Ахмадуллин, 1983, б], «Күңелләрни уятыр: хәзерге татар драматургиясе» («На перекрестке веков: современная татарская драматургия») [Әхмәдуллин, 2007] определены этапы и векторы развития татарской драматургии, систематизированы художественные особенности, выявлены тематика и проблематика драматических произведений в разные периоды историко-литературного процесса XIX–XXI веков. Сборники статей ученого («Сәхнә әдәбияты һәм тормыш» («Сценическая литература и жизнь») [Әхмәдуллин, 1980], «Дәрәслеккә ирешү юлында» («На путях к правде») [Әхмәдуллин, 1993], «Офыклар киңәйгәндә» («Горизонты творчества») [Әхмәдуллин, 2002], «Яңарыш юлында» («На пути возрождения») [Әхмәдуллин, 2007] и др.) направлены на изучение особенностей стилевых направлений в творчестве ведущих татарских драматургов. Особую значимость имеет труд А. Г. Ахмадуллина «Татарская драматургия: история и проблемы» [Ахмадуллин, 2012], в котором представлена целостная картина развития татарской драматургии.

Отдельное направление в татарском литературоведении составляет исследование отдельных жанров татарской драматургии. К таковым относятся научные изыскания Н. Г. Ханзафарова, А. И. Исмагилова, Л. М. Шаехова, Ф. Х. Миннуллинной и др. Монография Н. Г. Ханзафарова «Татарская комедия (истоки и развитие)» [Ханзафаров, 1996] посвящена изучению вопросов развития татарской комедиографии, в ней исследователь разрабатывает такие проблемы, как восточные истоки татарской комедиографии, ее фольклорные и литературные корни, народная смеховая культура и комедийные жанры. Ценными являются также труды А. И. Исмагилова «Комедияләр турында: комедиянең жанр үзенчәлеге» («О комедиях: своеобразие жанра комедии»), «Комедиянең жанр үзенчәлеге» («Своеобразие жанра комедии»), «Сәнгать һәм жанр» («Искусство и жанр») [Исмәгыйлев, 1986, 2005, 2011], направленные на раскрытие художественных основ татарской комедии. Монография Л. М. Шаехова «Татар шигъри трагедиясе» («Татарская трагедия в стихах») [Шәехов, 2016] стала первым научным трудом, посвященным изучению условий возникновения, путей развития и современного состояния жанра стихотворной трагедии в татарской

драматургии. В монографии Ф. Х. Миннуллиной «Жанр драмы в татарской драматургии рубежа XX–XXI веков» [Миннуллина, 2019] литературоведческому анализу подвергается жанр драмы в контексте новых явлений в современной татарской драматургии, прослеживаются динамика драматического рода, эволюция жанра и его модификаций и т.д. В трудах А. М. Закирзянова «Заман белән бергә» («В ногу со временем») [Закиржанов, 2004], «Яңарыш юлыннан» («На пути возрождения») [Закиржанов, 2008], «Хәзерге татар драматургиясенң актуаль мәсьәләләре» («Актуальные вопросы современной татарской драматургии») [Закиржанов, 2010], «Рухи таяныч» («Духовная опора») [Закиржанов, 2011, б] и др. определены тенденции, особенности стилевых направлений, жанровых форм, проблемы характера в татарской драматургии, проанализировано творчество ведущих татарских драматургов.

Научно-исследовательский интерес представляют научные изыскания авторов, которые рассматривают отдельные аспекты развития татарской драматургии. Так, например, исследование Р. Г. Ханнанова «Татарская сценическая литература в контексте тюркской драматургии (конец XIX – начало XX века)» [Ханнанов, 2009] направлено на системное изучение истории формирования татарской драматургии и театра в контексте тюркской литературы рубежа XIX–XX веков. В диссертации Л. М. Самигуллиной «Концепция героя в период зарождения и становления татарской драматургии (1887–1910)» [Самигуллина, 2004] предлагается системное, сравнительно-историческое и сопоставительное исследование концепции героя в татарских драматических произведениях конца XIX – начала XX века в эволюционном и структурном ключе. Монография А. М. Саттаровой «Современная татарская драматургия (1985–2000 гг.): концепция эпохи и героя» [Саттарова, 2003] направлена на раскрытие особенностей концепции эпохи и героя в современной татарской сценической литературе. Большой интерес представляют научные труды Г. С. Нуриева по изучению лингвистической поэтики татарской классической драматургии «Татар классик драматургия поэтикасы» («Лингвистическая поэтика

татарской классической драматургии») [Нуриев, 1999] и «Сәхнә теле» («Сценическая речь») [Нуриев, Хайруллина, 2004].

Кроме названных, имеется также ряд научных изысканий, направленных на раскрытие художественных особенностей, рассмотрение той или иной проблемы в творчестве отдельных татарских драматургов (Фатиха Халиди, Гаяза Исхаки, Туфана Миннуллина, Юнуса Аминова, Аяза Гилязова, Ильдара Юзеева, Юнуса Сафиуллина, Ризвана Хамида и др.) [Шарипов, 1989; Шакирова, 1999; Каримова, 2000; Мөхәммәтшин, 2001; Кадырова, 2006; Миннуллина, 2007; Сагитова, 2007; Каюмова, 2007; Шарипова, 2007; Абдулбариева, 2010; Вагапова, 2011].

Следует отметить, что, несмотря на значительное количество разновременных исследований по татарской драматургии, ни в одном из них не проблематизировался вопрос о ее инварианте и его исторических трансформациях. На наш взгляд, подобные исследования, ориентированные на выявление и обоснование особенностей национальных литературно-художественных систем, актуализируют проблему взаимодействия универсального и уникального, общемирового и этнического в литературе.

Цель исследования – определить систему эволюции/развития татарской драматургии XX – начала XXI века как целостного и единого национального историко-культурного процесса, выявить основные тенденции и закономерности, узловые переломные моменты данного движения в аспекте инвариантных особенностей.

Поставленная цель обуславливает постановку и решение следующих **задач**:

- разработать методику анализа истории татарской драматургии, основанную на понятии «инвариант»;
- реконструировать классический инвариант татарской драматургии, возникший в начале XX века в творчестве Г. Камала, Г. Исхаки, Ф. Амирхана, С. Рамиева, К. Тинчурина, М. Файзи, Ф. Бурнаша и др.;
- рассмотреть татарскую драматургию в контексте социально-политических катаклизмов 1917 года, проследить изменения в ней в аспекте инвариантно-вариативных особенностей;

– проанализировать драматические произведения 1920–1950-х годов с целью определения их инварианта и выявить художественные искания драматургов, обеспечивающие вариативность в татарской сценической литературе исследуемого периода;

– проследить историю развития татарской сценической литературы 1960–1980-х годов, выявить основные тенденции, выражающиеся в концептуальных, внутреннем и внешнем уровнях инварианта;

– проанализировать процессы возобновления классических традиций и трансформации инварианта татарской сценической литературы рубежа XX–XXI веков.

Объект диссертационной работы – произведения ведущих татарских драматургов XX – начала XXI века (Г. Камала, Г. Исхаки, Г. Кулахметова, Ф. Амирхана, К. Тинчурина, М. Файзи, Ш. Камала, Ф. Бурнаша, Г. Ибрагимов, Х. Такташа, Т. Гиззата, Н. Исанбета, М. Амира, Ю. Аминова, Х. Вахита, Ш. Хусаинова, С. Шакурова, А. Гилязова, А. Баянова, Т. Миннуллина, И. Юзеева, Р. Хамида, А. Гаффара, Р. Батуллы, Ю. Сафиуллина, Амануллы, Р. Сагди, З. Хакима, М. Гилязова, Ф. Байрамовой, А. Халима, М. Маликовой, Д. Салихова, Р. Зайдуллы, И. Зайниева, А. Ахметгалиевой, С. Гаффаровой и др.). Отбор произведений для анализа осуществлен с точки зрения значимости драматургического творчества указанных авторов для развития татарской драматургии в разные периоды ее эволюции.

Как фоновые явления к анализу привлекались татарская проза и лирика отдельных периодов (произведения Г. Исхаки, Ф. Амирхана, А. Еники, И. Юзеева, А. Баянова, М. Юнуса и др.).

Предметом исследования является инвариант татарской драматургии XX – XXI веков в его диахронических трансформациях.

Научная новизна работы определяется тем, что в татарском литературоведении впервые проводится комплексное исследование художественных особенностей татарской драматургии с точки зрения инвариантных моделей и их исторических трансформаций.

Принципиальную новизну составляет то, что в исследовании теоретически концептуализируется понятие «инвариант» применительно к национальному историко-литературному процессу. На материале анализа обширного корпуса драматургических текстов установлено, что инвариант в татарской драме проявляется на всех структурных уровнях произведений: сюжетно-композиционном, проблемно-тематическом, образном и пр.

Анализ конкретных произведений позволил определить тенденции, приводящие в конечном счете к трансформациям инварианта, выявить их своеобразие и отношение к традиции, проследить влияние историко-культурных факторов и ситуаций на литературный процесс.

Методология и методы исследования. В соответствии с поставленными задачами методологическую основу исследования составил историко-системный метод. В решении поставленных задач результативным оказался и системно-структурный метод [Лихачев, 1984, 1992, 2002; Неупокоева, 1976; Лейдерман, Липовецкий, 2003, а, б], который реализуется в подходе к анализу отдельного произведения, творчества отдельного драматурга, историко-литературного драматургического процесса как структурно организованным художественным системам. Значимыми для теоретической основы нашего диссертационного исследования стали структурно-семиотические концепции зарубежной и отечественной науки (Т. Кун [Кун, 1975]; А. Жолковский [Жолковский, 1979, <https://www.youtube.com/watch?v=3sSDRu0x0Uk>] и др.); Ю. Лотман [Лотман, 1992, 1994, 1997, 2000, 2002] и московско-тартуская школа; В. И. Тюпа [Тюпа, 1990, 2001, 2009]; Ю. К. Щеглов [Жолковский, Щеглов, 1975, 1996] и др.).

При определении идейно-эстетического своеобразия и поэтики пьес востребованным оказался метод литературоведческой герменевтики (Ю. Б. Борев [Борев, 2001, а, б; 2002]; Г. И. Богин [Богин, 2001]), который был использован для анализа сюжета, композиции, тематики-проблематики, системы образов, художественных особенностей пьес в рамках подсистемы «произведение – читатель – традиция». Контекстно-герменевтический подход реализован при реконструировании и интерпретации литературного процесса как целостного и

единого культурного движения. Комплексный подход к историко-литературному процессу, сопряжение его с историей этноса сопровождаются обращением к трудам по этнической (этнокультурной) картине мира, национальному образу мира [Гачев, 1968; 2008).

При анализе истории драматургии определенную роль играют различные типы сравнительных методов, прежде всего, сравнительно-исторический метод (В. М. Жирмунский [Жирмунский, 1996]; Д. Дюришин [Дюришин, 1979] и др.) вкупе с приемами выявления национальной специфики художественных текстов (Д. М. Урнов [Урнов, 1978]; К. К. Султанов [Султанов, 2001]; Ю. Г. Нигматуллина [Нигматуллина, 1970, 1992, 1997, 2002]; Д. Ф. Загидуллина [Загидуллина, 2013, 2017 а, б, 2000; Загидуллина, 2000, 2003, 2006, 2015]; Р. Б. Ахмадиев [Ахмадиев, 2003]; Ю. Г. Антонов [Антонов, 1999, 2012]; Т. И. Зайцева [Зайцева, 2012, 2018]; А. М. Сарбашева [Сарбашева, 2015]; И. Ю. Кириллова [Кириллова, 2021, а, б] и др.).

В работе мы опираемся на труды ведущих отечественных и зарубежных ученых по теории и истории драмы, проблематике и поэтике жанров, таких, как А. А. Аникст [Аникст, 1963, 1972, 1976], А. Д. Авдеев [Авдеев, 1959], М. М. Бахтин [Бахтин, 1963, 1965, 1985], В. Г. Белинский [Белинский, 1948, 1983, а, б], В. М. Волькенштейн [Волькенштейн, 1969], С. Я. Гончарова-Грабовская [Гончарова-Грабовская, 2003, 2008], М. И. Громова [Громова, 2006, 2013], В. В. Гудкова [Гудкова, 2008], И. Л. Данилова [Данилова, 1999], А. А. Карягин [Карягин, 1971], М. Федь [Федь, 1978], В. Е. Хализев [Хализев, 1978, 1986] и др.

Особую ценность представляют научные исследования, посвященные истории татарской драматургии, ее жанровой системе, складывающейся на разных этапах историко-литературного процесса, творческому методу отдельных драматургов, жанрово-стилевому своеобразие пьес: А. Г. Ахмадуллина [Ахмадуллин, 1983, а, б, 2012; Әхмәдуллин, 1967, 1980, 1993, 2002, 2007, 2018], Н. Г. Ханзафарова [Ханзафаров, 1996], А. М. Закирзянова [Закиржанов, 2004, 2010, 2008, 2011, 2018, 2019], М. Г. Арсланова [Арсланов, 1992, 1996, 2002], А. Р. Салиховой [Салихова, 2016], А. М. Саттаровой [Саттарова, 2004],

М. М. Хабутдиновой [Хабутдинова, 2015, 2019; Хабетдинова, 2018, 2020], М. И. Ибрагимова [Ибрагимов, 2001, 2012], Ф. Х. Миннуллиной [Миннуллина, 2007, 2019; Миннуллина, 2021], Н. М. Юсуповой [Юсупова, 2007, 2012, 2018; Йосыпова, 2008, 2018] и др.

В аспекте разрабатываемой темы ценными оказались научные труды исследователей драматургии Урало-Поволжья, ввиду того, что «процесс формирования национальной драматургии народов Поволжского региона в целом однороден в плане прохождения эволюционного пути и отражает общие тенденции развития национальной литературы в контексте поволжского культурного пространства» (Кириллова, 2019: 348). В этой связи вызвали интерес исследования о тенденциях становления и развития драматургии, ее поэтических и жанровых особенностях у народов Урало-Поволжья, а именно у башкир [Гайнуллин, 1974; 1985; Ахмадиев, 1984, 2003; Фатхуллин, 2006; Истякова, 2009; Алламуратова, 2010; Алибаев, 2012], мордвы [Чернов, 1981, 1991; Демин, 1998; Брыжинский, 2003; Антонов, 2012], удмуртов [Кралина, 1988; Зайцева, 2012; Шибанов, 2007, 2012; Ившина, 2015; Зайцева, Кондратьева, Ившина, 2018], марийцев [Иванов, 1969; Бояринова, 2005, 2012; Беляева, 2011] и чувашей [Павлов, 1966; Кириллов, 1991; Афанасьева, 2005, 2012; Кириллова, 2019, а, б; 2021, а, б].

Теоретическая значимость работы заключается в том, что она дает полное представление об эволюции/развитии татарской драматургии как целостном историко-культурном процессе, конкретизирует знания об истории и смене парадигм художественности в татарской драме XX – начала XXI века.

Представленный в диссертационном исследовании анализ общих структурно-содержательных особенностей этапов развития татарской драматургии, драматургических произведений сочетается с выявлением своеобразия творческой индивидуальности драматургов, принадлежащих к разным эстетическим системам, специфики их стиля.

Научно-практическая значимость диссертации состоит в том, что содержание и выводы диссертационного исследования, а также разработанный

исследовательский инструментарий могут быть востребованы при решении аналогичных задач в литературоведении других народов Поволжья и Приуралья; в исследованиях других видов (эпос и лирика) татарской литературы.

Материалы диссертационной работы могут использоваться для характеристики татарской драматургии в энциклопедических и справочных изданиях, в учебниках и учебных пособиях, при создании обобщающих трудов по теории и истории татарской драматургии, а также при чтении общих теоретико- и историко-литературных курсов, спецкурсов и спецсеминаров в вузах.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Изучение татарской драматургии XX–XXI веков в контексте историко-литературного процесса в целом с опорой на понятие «инвариант» позволяет воссоздать целостную картину ее эволюции, выявить в ней универсальные матрицы художественного развития.

2. В начале XX века происходит становление **инварианта татарской классической драматургии**, ориентированного на моделирование судьбы татарского народа, что становится результатом повышенного интереса к изображению национальной татарской действительности и этническим проблемам, нравственным ценностям, призванным изменить сознание соплеменников. Концепция героя, сюжетно-композиционная организация текста, художественные приемы изображения в драматургических произведениях этого периода определяются интерпретацией темы судьбы этноса. Классический инвариант детерминирован культурно-историческими и этнокультурными процессами начала XX века.

3. Татарская драматургия после Октябрьской революции 1917 года переживает новый виток своего развития, который характеризуется формированием **инварианта татарской советской драматургии**. Этот процесс отражается не только в тематике (строительство новой жизни), но и в конфликте, основанном на классовой борьбе; в делении персонажей на положительных и отрицательных; художественном сочетании реалистических тенденций с элементами революционной романтики и др. «Новый советский герой» был

предложен в традиционном амплуа борца за счастье других людей, своего народа, страны.

4. Драматургия 1930-1950-х годов в своем развитии проходит несколько этапов, на каждом из которых характерный для этой стадии литературного процесса инвариант приобретает свои особенности.

Подчинение формы идее в татарской драматургии 1930-х годов приводит к отрыву от действительности, от классических художественных приоритетов.

В период Великой Отечественной войны наблюдается в определенной степени рост авторитета общечеловеческих и гуманистических ценностей, но вместе с тем драматургия военного времени не сумела преодолеть искусственности в изображении действительности.

Расхождение декларируемых государством призывов с действительностью в 1950-е годы приводит к появлению «бесконфликтной» драматургии. Несмотря на сложность ситуации, драматургами проводились поиски путей освобождения от схематизма в построении конфликта и изображении героев.

5. В 1960-е годы происходит ослабление соцреалистического канона и формирование **инварианта татарской драматургии периода оттепели**, основанного на идее сохранения в человеке гуманистического начала, приоритете нравственных ценностей, передаваемых от поколения к поколению. Образ нового героя начинает определяться не идеологическими, а нравственно-эстетическими критериями: преданностью народным устоям, национальным традициям, нравственным принципам.

6. На рубеже XX–XXI веков в татарскую драматурию вновь возвращается идея возрождения национальной идентичности и этнического самосознания. **Инвариант татарской постсоветской драматургии** выводит на передний план национальное и общечеловеческое в противовес общественному началу: в центре произведений оказываются темы судьбы народа, сохранения этнических и общечеловеческих ценностей, родного языка и традиций, преемственности поколений и др. Перспективы национального сообщества, потерявшего жизненные ориентиры, связываются драматургами с осознанием ценности человеческой

жизни и таких универсальных категорий бытия, как «взаимоуважение», «любовь», «счастье». Поэтический мир драматических произведений, характеризующийся присутствием мифологических мотивов, условно-ассоциативных образов, традиционных мифологических или литературных символов, интертекстуальности, притчевости, перекликаясь с лучшими произведениями татарских драматургов начала XX века, показывает, что для татарской драматургии первостепенную важность имеет «диалог со своими традициями».

Апробация работы. Основные положения и результаты настоящего исследования отражены в двух монографиях и 36 статьях, 17 из которых опубликованы в научных рецензируемых журналах, включенных в Перечень изданий, рекомендуемых ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации. Отдельные проблемы, затрагиваемые в исследовании, были неоднократно изложены на международных и всероссийских научно-практических конференциях, круглых столах, семинарах: «Актуальные проблемы естественных и гуманитарных наук» (Казань, 2006), «Литературоведение и эстетика в XXI веке» (Казань, 2007), «Жанрово-стилевое развитие национальных литератур в XX–XXI вв.» (Казань, 2020), «Национальные литературы в контексте культурной интеграции: материалы» (Казань, 2021), «Татароведение в ситуации смены парадигм: теория, методология, практика» (Казань, 2021), «Языки, культуры, этносы. Формирование языковой картины мира: филологический и методический аспекты» (Йошкар-Ола, 2022), «XXII Игнатъевские чтения: Горные мари и полиэтнический мир» (Козьмодемьянск, 2022), «Сохранение и развитие языков и культур коренных народов Сибири» (Абакан, 2022) и др.

Структура работы обусловлена поставленной целью и задачами, обосновывает логику научного изложения и развития исследования. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ ИНВАРИАНТА ТАТАРСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

1.1. Проблема инварианта в изучении истории татарской драматургии

Художественная литература, как и другие виды искусства, возникает при определенных исторических, социальных, культурных условиях и переживает постепенное развитие, сопровождающееся идейными и эстетическими преобразованиями. С чем это связано, каковы внутренние характеристики и движущая сила этого процесса, как проявляются те или иные преобразования в определенные историко-культурные периоды? Данные вопросы остаются в поле зрения литературоведения. По нашему мнению, проблема инварианта способна указать на некоторые ответы, позволив комплексно подойти к историко-литературному процессу или истории отдельных родов или жанров.

Термин «инвариант» употребляется в разных областях науки, конкретное значение этого понятия зависит от той области, в котором он используется. В наиболее близкой к литературоведению области – фольклористике еще в 1927 году В. Я. Пропп предпринял попытку выделить в сюжете волшебной сказки ряд инвариантных акций [Пропп, 1998]. В дальнейшем выявление в фольклорных текстах различного рода инвариантов произведения стало одним из исследовательских методов, способствовавших введению в оборот специального термина – авантекст, при помощи которого определялась основная форма существования фольклорного текста [Ноэль, 1999: 98–114]. Со временем этот метод стал применяться также для определения пражанровых образований [Власова, 2006].

Этот термин используется также и в исследованиях, затрагивающих литературный текст. В качестве примера можно привести статью Н. Н. Альбекова «Инвариант в переводе текста», посвященную проблемам адекватного перевода художественного произведения. В ней утверждается, что инвариант в художественном тексте – это «базовый концепт, являющийся основой идеи данного произведения» [Альбеков, 2020: 694]. Далее автор разъясняет: «Ярче

всего инвариантный концепт обнаруживается при простом вопросе: о чем этот рассказ, стих и т.д. Инвариантное значение концепта зачастую можно обнаружить в самом названии произведения. Например, «Война и мир», «Преступление и наказание», «Театр» и т.д. Именно основные концепты, конструирующие вокруг себя структурно-семантическую картину мира произведения, являются, на наш взгляд, тем ядром, инвариантом, который должен присутствовать во всех вариантах перевода» [Альбеков, 2020: 694]. Получается, что самый важный, базовый элемент художественного произведения – это инвариант, который конструирует вокруг себя «картину мира» или «поэтический мир» произведения. В свою очередь изменения в поэтическом мире в конечном счете могут привести к смене идейно-смысловой, художественно-эстетической матрицы – инварианта.

В отличие от инварианта, термин «поэтический мир» (или «художественный мир») общеизвестен и общеприменим, в том числе и в литературоведении, он является одной из центральных его категорий. Художественный мир – это «особая модель действительности, созданная писателем с помощью словесно-речевых средств и основанная на базе достигнутых к данному моменту сведений об общественной и внутренней жизни человека» [Шаталов, 1979: 17] или «мир, созданный творческим воображением художника и адресованный воображению читателя, возникающий в его представлении» [Руднева, 1988: 34].

В науке о литературе одними из первых термин «инвариант» в связке с понятием «поэтический мир» использовали русско-американские литературоведы А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов, которые считают его основной чертой (тема) поэтического мира – отдельного поэта или писателя, или художественной литературы определенного периода [Жолковский, Щеглов, 1975: 150–163]. В исследованиях А. К. Жолковского [Жолковский, <https://www.youtube.com/watch?v=3sSDRu0x0Uk>] поэтический мир рассматривается как система инвариантных реализаций центральной инвариантной темы (текста, автора, определенного периода развития

художественной литературы или национальной литературы вообще), единой для всех текстов. Ученый называет его элементом кода, стоящим за текстами. Исходя из этого представляется определенный подход к литературоведческому анализу: формулируется основная особенность поэтического мира, а затем показывается, как она разворачивается в тексте [Генеративная поэтика, 2001: 92–95]. Например, А. К. Жолковский путем такой научной работы сформулировал общую тему (инвариант) всего творчества Пушкина [Жолковский, 1979: 3–25]. Тем самым была сделана попытка обобщенной оценки богатейшего творчества русского писателя, используя инструменты структурной поэтики.

Российский литературовед, основоположник Тартуско-московской семиотической школы Ю. М. Лотман, исследуя структуру художественного языка и его отношений к структуре художественного текста, их сходства и отличий от аналогичных лингвистических категорий, пишет, что «общее для различных взаимоэквивалентных вариантов будет выступать как их инвариант» [Лотман, 1970: 20]. По мнению исследователя, «можно, взяв группу текстов (например, русскую комедию XVIII в.), рассмотреть ее как один текст, описав систему его инвариантных правил, а все различия отнести к вариантам, порождаемым в процессе его социального функционирования. Подобная абстракция может быть построена на очень высоком уровне. Вероятно, вполне возможна задача рассмотреть понятие “художественная литература XX в.” как некоторый подлежащий описанию текст со сложным отношением вариантных и инвариантных, внесистемных и системных связей» [Лотман, 1970: 71]. По этому принципу ученым проанализированы поэтические тексты классиков русской литературы [Лотман, 1996].

Литературоведом Н. Д. Тмарченко термин «циклический инвариант» используется по отношению к устойчивым характеристикам универсальных сюжетных схем многих жанров – фольклорных и литературных, эпических, драматических и лирических [Тмарченко, Тюпа, Бройтман, 2004: 204]. По мнению ученого, «литературный род – категория, необходимая, с одной стороны, для обозначения группы жанров, обладающих сходными и при этом

доминирующими структурными признаками; с другой – для выявления основных и как бы «естественных» возможностей словесно-художественного творчества и, следовательно, дифференциации важнейших «надысторических» инвариантов структуры литературного произведения» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004: 267]. Под понятием «“инвариант структуры литературного произведения” им подразумевается “идеальный” тип или логически сконструированная модель произведения, основанные на сравнении конкретных литературных произведений» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004: 266]. По отношению к роду драмы Н. Д. Тамарченко отмечает, что «наличие константной “родовой” структуры и даже “нерушимых правил” всегда – от Аристотеля до XX в. – признавалось» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004: 305] и рассматривает это относительно пространственно-временных условий восприятия события, сюжета драмы, пространства-времени драматического действия, конфликта, текста и героя драмы.

Исследования в этом направлении велись еще в 1960–1970-е годы историками литературы, отдающими предпочтение традиционным методам. Выявление принципов системности, определение главных закономерностей литературы – вот в чем, казалось, сосредоточена возможность дальнейшего развития науки об истории литературы. Так, например, Д. С. Лихачев писал: «Каждое художественное произведение (если оно только художественное!) отражает мир действительности в своих творческих ракурсах. И эти ракурсы подлежат всестороннему изучению в связи со спецификой художественного произведения и прежде всего в их художественном целом. Изучая отражение действительности в художественном произведении, мы не должны ограничиваться вопросом: «верно или неверно» – и восхищаться только верностью, точностью, правильностью. Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система» [Лихачев, 1968: 75], указывая на необходимость научных изысканий в данном направлении. В размышлениях Д. С. Лихачева содержится ответ на вопрос, чем отличается

методика анализа литературного процесса с использованием понятий «инвариант» / «поэтический мир» от традиционных – описания или историко-генетического метода: она позволяет выявлять внутренние закономерности его развития или эволюции.

В чем прежде всего проявляются эти закономерности? Например, в трудах Н. К. Гей, хотя поиск вышеназванных закономерностей и структурируется вокруг понятия «художественность», указывается, что они включают в себя сущность, специфику и эстетическую активность, завершенность литературы [Гей, 1967: 364]. Отдельные исследователи в качестве критериев художественности выделяют системность, цельность, полноту воплощенного авторского замысла, единство формы и содержания, силу эстетического воздействия на читателя и т.д. [Роднянская, 2001: 1177–1180].

Подобные труды, безусловно, активизируют изучение литературного процесса как «поступательного движения», т.н. «теории истории литературы», которая нацелена на выявление «общих законов, определяющих картину литературы в ту или иную эпоху, закономерностей смены исторических явлений» [Таборисская, 2001: 8–9]. Такие задачи, как «выявление в литературном процессе значимых временных этапов», определение «содержательного своеобразия внутри каждого конкретного периода движения литературы», «уяснение магистральных явлений, которые определяют характер конкретного периода» [Таборисская, 2001: 8–9], в конечном счете приводят к формированию системно-структурного подхода в литературоведении, который считается одним из путей обобщенной оценки творчества писателя или художественной литературы определенного времени.

Согласно сформулированной Т. Куном в 1962 году в известной работе «Структура научных революций» концепции, все в научном мире развивается в постепенности, благодаря переходу от незаметных накоплений к открытым качественным изменениям. Им вводится понятие «парадигма», которая понимается как принятая модель или образец, или же как совокупность убеждений, ценностей и т.д. [Кун, 1975: 42], которая характерна для научного

развития определенной исторической эпохи. При этом Т. Кун обращает внимание на социокультурный контекст, который приводит к заметным преобразованиям. Эти преобразования в определенный момент завершаются сменой устоявшейся парадигмы. Причиной становится появление новой задачи, которая не укладывается в рамки существующей парадигмы; возникает кризисная ситуация, и в ответ формируется новая парадигма. Старая или полностью исчезает, или частично заменяется новой [Кун, 1975: 277].

Параллельно похожие исследования велись на материале самой художественной литературы. Интересными представляются в этом плане труды Ф. П. Федорова [Федоров, 1988], посвященные изучению художественного мира и составляющих его основу элементов на материале отдельных литературных эпох (в частности, романтизма). Как и Т. Кун относительно развития научной мысли, Ф. П. Федоров доказал, что литературный процесс также развивается скачкообразно: одна картина трансформируется в другую.

Терминологическое сочетание «парадигма художественности» в российское литературоведение было введено В. И. Тюпой по аналогии с категорией «парадигм научности». В. И. Тюпа выделяет семиотическую (традиционалистскую), образотворческую (романтическую), познавательную (реалистическую) и активистскую парадигмы художественности, исходя из того, какая сторона искусства выступает вперед в эстетике данной эпохи [Тюпа, 1990: 345]. Однако последующие исследования в этом направлении выявили не только некоторые плюсы, но и минусы данной методологии.

В частности, стало ясно, что парадигмальный подход в литературоведении базируется на изменчивости характера взаимоотношений автора – читателя и позволяет рассматривать разные исторические эпохи как смену предпочтений читателей. По мнению ученых, парадигма художественности является тем критерием, который обеспечивает понимание текстов за счет общности представлений людей в одну историческую эпоху. Вместе с тем зачастую новая художественная парадигма не отрицает, а вбирает в себя «старую» или ее структурообразующие элементы – «в качестве ослабленного элемента»; новая

парадигма возникает как открытие одной из граней общей природы искусства, ранее присутствовавшей в художественном творчестве; а что касается современного искусства, то «в целом смысловая множественность современной художественности имеет характер ризоматический – бесструктурный, множественный, обрывистый, антигенеалогичный и неиерархичный. А это значит, что художественность носит также непредсказуемый и взрывной характер» [Рубцова, 2004: 16].

Таким образом, литературный процесс предстает перед исследователями сложной системой, в которой параллельно развиваются две или несколько парадигм художественности, а их возникновение-ослабление не подчиняется логическим законам. В итоге художественность оказывается исторически изменчивой категорией, которая меняется вместе с течением историко-культурного времени. Кроме того, она в определенной степени оказывается зависимой от этнической принадлежности литературы. Г. Гачев писал: «В каждом народе и культуре национальной складывается таким образом традиция определенных ожиданий от писателя, книги, художественной литературы. У нас, от нашего, ждут, каждый, с волнением – разъяснения смысла существования, его цели: чтоб помог писатель распутать путаницу жизни, расхлебать кашу взаимопротиворечащих ценностей ее. Или, если и сам не понимает и не в силах писатель умом разобраться в этих переплетах, – чтоб с такою искренностью разверз-поделился своими сомнениями, исканиями, поставил вопросы, возбуждив душе в душевно-духовную активность уже читателя: оросил-оплодотворил-заразил его ум, – что его образ-книга стимулом-будителем войдет в процесс преобразования жизни и человека» [Гачев, <http://spinoza.in/culture/paradoks-o-hudozhestvennosti.html>].

По нашему мнению, при использовании парадигмального подхода при анализе историко-литературного процесса становится особенно заметной несинхронность развития различных национальных литератур.

В татарском литературоведении, особенно в сравнительном и сопоставительном направлениях, также были попытки определения принципов

парадигмального анализа литературы. В частности, Ю. Г. Нигматуллина долгое время успешно занималась вопросами историко-типологического сопоставления русской и татарской литератур, посвятила этой проблеме несколько оригинальных трудов [Нигматуллина, 1992, 1997, 2002].

В частности, в монографии «Национальное своеобразие эстетического идеала» Ю. Г. Нигматуллиной рассматривается вопрос о национальном своеобразии эстетического идеала. Указывается, что «понятие «структура» и ее «элементы» по отношению к эстетическому идеалу помогает определить, во-первых, жизненные источники представлений о прекрасном, во-вторых, способы поэтизации, идейно-эстетического осмысления этого жизненного материала и, в-третьих, характер воздействия идеала на процесс художественного творчества» [Нигматуллина, 2002: 208]. В монографии «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве» (2002), опираясь на концепцию Ю. Лотмана о культуре как семиотической системе, ученый обращается к понятиям «ядро» и «периферия». По ее мнению, «главная функция ядра – создавать «метаязык» данной культуры, благодаря которому можно определить индивидуальный характер той или иной культуры. На периферии же находятся «каналы переводчиков», которые способствуют осуществлению диалога данной культуры с другой (или с другими)» [Нигматуллина, 2002: 17]. В подобном понимании теория семиосферы может быть применена к истории отдельной этнической литературы.

Исследуя татарскую прозу начала XX века, разделив на отдельные этапы, Ф. К. Баширов отмечает, что этапы развития невозможно четко разграничить, так как «идейно-эстетические традиции, присущие первому этапу, находят продолжение и на втором, и на третьем этапах, претерпевают изменения, развиваются, приобретают новое содержание, обогащаются другими красками. Так же и тенденции, присущие одному этапу, проявляются в предшествующем периоде и со временем приобретают новое качество» [Баширов, 2002: 7]. Таким образом, устойчивые характеристики, свойственные нескольким этапам развития

литературного процесса, исследователем рассматриваются как идейно-эстетические традиции.

В большинстве исследованиях истории татарской литературы, в том числе и драматургии, предпринимаются попытки изучения состояния историко-литературных эпох путем выявления основных художественных методов (направлений и течений) или родово-жанровых изменений. К примеру, в трудах Б. Гиззата, А. Г. Ахмадуллина, Н. Г. Ханзафарова, А. И. Исмагилова, А. М. Закирзянова, Ф. Х. Миннуллиной и др., посвященных исследованию истории татарской драматургии, ее жанровой системы, сценическая литература рассматривается в историко-культурном контексте с учетом изменений, произошедших на отдельных уровнях литературного процесса, прослеживается эволюция в идейно-эстетическом плане, в то же время большое внимание уделяется изучению художественного мира отдельных драматургов.

Мы же, обратившись к теоретическим взглядам Ю. М. Лотмана о возможности рассмотреть художественный процесс «как некоторый подлежащий описанию текст со сложным отношением вариантных и инвариантных, внесистемных и системных связей» [Лотман, 1970: 71], в качестве базисной категории выбрали не «парадигму», а «инвариант» в связке с понятием «художественный мир». В результате изучения теоретических аспектов трактовки понятия «инвариант», нами сформулировано следующее определение этого термина в рамках темы нашего исследования: инвариант – это мысле- и эстетическая форма, структурная основа литературного процесса (а также отдельного текста, творчества писателя и т.д.), который устанавливается и с течением времени переживает постепенные изменения. К этому трансформационному процессу прямое отношение имеет художественный мир, который, оставаясь на традиционной основе, начинает приобретать все новые и новые свойства содержательного и формального характера, формируя «вариативность». В конечном итоге изменения художественного мира приводят к трансформации инварианта.

Вариативность художественного мира в большей степени зависит от идейно-эстетических представлений отдельных, крупных представителей художественного творчества, которые в действительности возглавляют литературный процесс, определяя (в открытую или имманентно) перспективы его развития. В данном случае вариативность связана с новизной, но не совпадает с ней: не все новое выходит за рамки инварианта.

Какова же общая структурная модель инварианта? По нашему мнению, она складывается из главных особенностей литературного рода, которые составляют в конечном счете сложную систему, состоящую из взаимосвязанных структурных уровней, которые зависят и от социально-культурных условий эпохи.

Драма является одним из трех родов литературы, особенности которой подробно изучены учеными-классиками в области теории и истории драмы, таких как Аристотель, В. Г. Белинский, В. М. Волькенштейн, В. Е. Хализев и др. Мы отдельно выделяем только те свойства драмы, которые, на наш взгляд, являются основополагающими для нашего исследования. Главной особенностью рода драмы указывается его принадлежность одновременно театру и литературе. Поэтому считается, что «структуру драмы характеризуют центральное значение действия, показанного непосредственно» [Теоретическая поэтика..., 2002: 307]. Единое действие, являясь цепочкой ряда поступков, по сути, развивается в непрерывной драматической борьбе. «Предназначенная для коллективного восприятия, драма всегда тяготеет к наиболее острым общественным проблемам и в самых ярких образцах становится народной; ее основа – социально-исторические противоречия или извечные, общечеловеческие антиномии» [Хализев, 2001: 242].

Поэтому в драме нет спокойного созерцания, текст ограничен рамками конфликта, в который втянуты практически все герои. Прямое противоборство героев и образует конфликт – противостояние полярных сил или позиций. Драма всегда стремится к типизации персонажей, одновременно акцентируя внимание на человеческой индивидуальности. Вне зависимости от того, к какому

художественному направлению или жанру относится драматический текст, он всегда стремится изобразить персонажей как цельные и самоценные характеры.

Еще Г. В. Ф. Гегель указывал, что «жизненность характеров», «широта своеобразных черт характера», «индивидуальность» [см.: Теоретическая поэтика..., 2002: 352] – вот секрет успеха театральных текстов. С. Балухатый в монографии «Проблемы драматургического анализа. Чехов» (1927) отмечал, что «характер в драме – всегда односторонняя фиксация черт персонажа, рельефных признаков не лица, но характеристической темы; лицо – схема, лицо – тип» [см.: Теоретическая поэтика..., 2002: 352]. Получается, что персонажи в драме – это не только действующие лица, они выступают как представители конкретного исторического времени, отдельных групп людей, выражающие определенные социокультурные или философские, общечеловеческие идеи.

Объем текста, ограничиваемый кратким временем театрального представления, диктует скупой отбор и большую концентрированность художественных элементов. Поэтому важной является драматическая условность – «прием, используемый в пьесе как нечто подменяющее реальность, который, как предполагается, публика принимает в качестве чего-то подлинного и реального» [Теоретическая поэтика..., 2002: 309]. Особое значение обретают перипетии – неожиданные повороты, осложнения, резкие изменения в развертывании сюжета. Это отражается в характере сюжета: «в драме доминирует драматизм – свойство человеческого духа, пробуждаемое ситуациями, когда заветное и насущное для человека остается неосуществленным или находится под угрозой» [Хализев, 2001: 243].

«Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. <...> жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время» [Бахтин, 2000: 121]. Формы пространства-времени в драме, драматическая композиция, декупаж (деление на части) взаимосвязаны с театральным представлением текста. «Универсальную основу композиции драмы составляет членение ее текста на сценические эпизоды, в пределах которых один момент плотно примыкает к

другому, соседнему: изображаемое, т.наз. реальное время однозначно соответствует времени восприятия, т.наз. художественному» [Хализев, 2001: 243].

То же самое можно сказать и о словесном действии. По мнению П. Пави, «действие в театре не сводится к простому перемещению или осязаемому сценическому движению. Оно также существует <...> во внутреннем мире персонажа в его развитии, в его решениях, в его речи. Отсюда термин «словесное действие». Любое слово, произнесенное со сцены, действительно более, чем где-либо, и в этом смысле говорить – значит делать» [Пави, 1991: 66].

Речь в драме напрямую взаимосвязана с условностью изображенного. Основные типы речевой коммуникации: диалог и монолог, а также реплики, ремарки, вставные тексты – имеют значение поступков. «Речь в драме, предназначенная для произнесения в широком пространстве театрального помещения, рассчитана на массовый эффект, потенциально звучна, полноголосна, т.е. исполнена театральности» [Хализев, 2001: 244].

Таким образом, мы можем утверждать, что драматические (драматургические) произведения создаются по особому типу структурной модели художественного типа. Эта модель становится основой инварианта, ее можно представить так:

- *уровень концептуальный* (действие, конфликт, проблематика);
- *уровень «внутренней формы»* (персонажи, драматизм, условность изображенного);
- *уровень «внешней формы»* (речевая организация текста, хронотоп).

В отличие от других (эпический, лирический) родов, в драме непосредственно воспринимаются и «внутренняя», и «внешняя» форма, на основе их тандема складываются представления о концептуальной стороне текста. Изображенный художественный образ жизни – «картина мира» в свою очередь становится воплощением определенной эстетической концепции действительности. Познавательно-оценочная сторона в драме, как и

моделирующая, осуществляется прежде всего через концептуальный уровень произведения.

Итак, выводы по параграфу 1.1:

1. Использование в качестве базисных эстетических и мыслеформ понятия «инвариант» и «вариативность» позволяет теоретически охватить множество явлений татарской драматургии в контексте социокультурного развития татарской литературы.

2. Вариативность в художественной литературе начинает проявляться в творчестве отдельных, влиятельных писателей как шаги к совершенствованию, изменению или трансформации поэтического мира. Роль элементов в структуре поэтического мира зависит от родовой принадлежности текстов. Каждый литературный род (драма, эпос, лирика) создается по определенным структурным моделям (сюжетным, композиционным, жанровым). Его конструктивные элементы – тематические и стилистические – выбираются из предоставляемого традицией ассортимента, этот выбор является достаточно пластичным. Отсюда следует, что до своего появления любой художественный текст присутствует в контексте родовой традиции как «идея текста» или как конфигурация возможностей его построения.

4. Инвариант (устойчивая модель) драматургии, состоящий из концептуального уровня и уровней «внутренней» и «внешней» форм, позволяет драматургу построить каркас, путем «выбора из традиционного ассортимента», и наполнить его «новым смыслом», который может не совпадать с рамками существующей картины. Последнее зависит от характера совокупности материалов, предшествующих законченному произведению (идеи и представления автора, социокультурная атмосфера в обществе и т.п.), в национальных литературах – от общих тенденций и предпочтений.

5. Инвариант художественной литературы (культуры) определенной эпохи принадлежит традиции в целом, а не творчеству отдельного писателя (драматурга) или конкретному произведению. Но непосредственно наблюдаемым инвариант становится только в составе конкретных текстов. Лишь по этим

наблюдениям можно судить о роли авторов в установлении, сохранении, трансформации или смене инварианта путем расширения конструктивных возможностей поэтического мира.

6. Методологически важно разграничивать основные свойства инварианта и традиции поэтического мира, которые сохраняются в памяти национальной литературы, но вытеснены инвариантом из памяти художественного процесса определенного периода на периферию. Возрождение традиций поэтического мира или эксперименты в данной сфере становятся новизной в контексте инварианта. Новизна может проявиться и как результат рефлексии традиции «чужой» национальной литературы.

7. Мы считаем, что исследование изменений в поэтическом мире в контексте инварианта позволяет определить авторов и произведения, способствовавшие масштабным трансформациям в истории татарской драматургии XX века.

1.2. Становление татарской классической драмы: основы инварианта

Как пишет В. Г. Белинский, «драматическая поэзия является у народа уже с созревшей цивилизацией, в эпоху пышного цвета его исторического развития» [Белинский, 1948: 57]. У татарского народа, считавшегося испокон веков народом с письменной и книжной культурой, драматургия появилась в конце XIX века, и это было обусловлено тем, что «татарская литература, сформировавшаяся на базе устного народного творчества, обрядах и фольклорных играх, на эпической поэзии (кыйсса, эпос, дастан, роман в стихах), была уже готова в своем развитии к принятию такой сложной формы, как драматургия, и к созданию произведений этого жанра в своей тюрко-татарской мусульманской среде» [Шаехов, 2012: 3–4]. Как было отмечено В. Е. Хализевым, «вне воздействия на драму ранее упрочившихся родов словесности ее формирование непредставимо», и поэтому «сценические произведения, становясь произведениями драматического театра, неизменно наследовали традиции лирики и эпоса» [Хализев, 1986: 59].

Распространение в XIX веке среди населения научных знаний и проникновение прогрессивных идей, историко-культурная ситуация начала XX века, способствовавшая росту образованности и культуры в обществе, «нацеленность на формирование национальной идеологии и определение основных идей национально-освободительного движения, национального самосознания» [Мухаметшин, 2008: 7] стали предпосылкой для невиданного ранее расцвета татарского книгопечатания и периодической печати, становления татарского театра и наступления «золотого периода» в истории татарской литературы. Сложившиеся благоприятные социально-политические условия и богатые национально-художественные традиции сыграли основополагающую роль в становлении татарской драматургии и ее дальнейшей эволюции, а «татарская светская просветительская литература стала той благодатной почвой, на которой зарождалась национальная драматургия» [Загидуллина, 2016: 5].

Бесспорно, на идейно-эстетическое развитие сценической литературы было велико влияние межнациональных литературно-культурных взаимосвязей, традиций как тюркской, так и русской и западноевропейской культур. Как пишут литературоведы Н. Г. Ханзафаров и А. М. Закирзянов, «переводные произведения послужили образцами для драматургов и знакомили их с жизнью зарубежных стран, других народов, способствовал поиску путей изменения общества. Их постановки на татарской сцене оказали положительное влияние на театр и драматургию, а также на творческое развитие татарских театральных деятелей» [Ханзафаров, Закиржанов, 2016: 364–365]. А. Г. Ахмадуллин в качестве одной из предпосылок зарождения новых жанров также называет наличие переводной литературы, по его мнению, если в реалистической драме исследуемого периода была больше заметна опора на западноевропейские и русские традиции, то в романтической драме наблюдалось влияние богатого наследия средневековой татарской литературы и восточного романтизма [Ахмадуллин, 2012: 14]. Таким образом, в процессе возникновения и развития национальной драматургии немаловажную роль играло русское и мировое словесное искусство, а именно знакомство деятелей татарской культуры с произведениями Шиллера, Мольера,

Н. Гоголя, А. Островского, А. Чехова, С. Найденова, Ф. Рутковского, И. Мясницкого, Н. Кемаля, Г. Фаика др. Также необходимо отметить влияние отдельных азербайджанских драматургов, таких как Н. Нариманов, Н. Везиров, А. Ахвердиев и др., на ускоренное и интенсивное развитие татарской драмы и сценического искусства.

Литературоведы в зависимости от преобразований в идейно-эстетическом плане, а также жанровых изменений выделяют в истории развития татарской драматургии рубежа XIX–XX веков три этапа: первый – 1887–1905 годы (период зарождения драматургии); второй – 1906–1911 годы (период ее развития в тесной связке с татарским театром); третий – 1912–1917 годы (период развития в идейно-эстетическом плане) [Гыйззэт, 1987: 8; Ханзафаров, Закиржанов: 2016: 355-360]. Аналогичное условное деление татарской литературы начала XX века были предложены Г. Сагди, Г. Ибрагимовым еще в первой трети XX века, их взгляды были развиты в трудах по истории татарской литературы советского времени. На наш взгляд, именно второе десятилетие XX века становится временем окончательного формирования инварианта татарской классической драматургии.

Характерными особенностями этапа зарождения национальной сценической литературы, представленного пьесами «Бичара кыз» («Несчастливая девушка», 1887) Габдрахмана Ильяси, «Рэдде бичара кыз» («В ответ несчастной девушке», 1888) Фатиха Халиди, «Ихтыярлы кыз ихтыярсыз улмыш» («Как свободная девушка стала несвободной», 1898) Мингазетдина Мухамметгали аль Казанья, «Бэхетсез егет» («Несчастный юноша», 1898), «Өч бэдбэхет» («Три злодея», 1900) Галиасгара Камала, «Өч хатын белән тормыш» («Жизнь с тремя женами», 1900), «Ике гыйшык» («Две любви», 1901) Гаяза Исхаки, «Оят, яки күз яше» («Стыд и слеза», 1902) Яруллы Вали, являются схематичность сюжета, основанность конфликта на внутрисемейных коллизиях, четкое разделение персонажей на положительных и отрицательных, направленность идеи на разоблачение человеческих пороков и борьбу против сложившихся в обществе порядков.

А. Г. Ахмадуллин, оценивая первые татарские пьесы, относит их к образцам «драматургии ситуаций (драматургии событий), так как их основу составляют, как правило, отдельные события, в то время как ярко выраженные характеры практически отсутствуют» [Ахмадуллин, 2015: 443]. Вместе с тем, несмотря на художественную незрелость, на наш взгляд, мнение Т. Ш. Гилязова, высказанное относительно драмы «Несчастный юноша» Г. Камала, о том, что драматург в пьесе размышляет о таких общечеловеческих ценностях, как сущность человека, ответственность за свои поступки, отношения между родителями и детьми, любовь, создание семьи, воспитание, отношения между людьми, и стремится решать их в плоскости исламской культуры [Гыйләжев Т., 2005: 49], характеризует пьесы и других авторов этого периода, чем они и ценны.

Темы женского счастья, свободы личности, поднятые в пьесах «Бичара кыз» («Несчастливая девушка») Г. Ильяси, «Рэдде бичара кыз» («В ответ несчастной девушке») Ф. Халиди, основанных на конфликте «старых» и «новых» порядков, «отцов и детей», на наш взгляд, получает более широкое развитие в пьесе «Өч хатын белән тормыш» («Жизнь с тремя женами») Г. Исхаки. Автор путем изображения событий, происходящих в семье «жеманного и невежественного» Карима, «через семейно-бытовую ситуацию приходит к философскому пониманию жизни» [Самигуллина, 2004: 13] и делает первые шаги в художественное осмысление темы судьбы этноса в целом, представляя в качестве пороков, придерживающих его развитие, невежество, безнравственность, отсутствие взаимоуважения и взаимопонимания и проводит идею о необходимости борьбы каждого за свое собственное счастье.

Таким образом, концептуальная основа инварианта классической татарской драмы – ориентированность на изображение современной авторам этнической жизни, показ конфликтов, присущих татарскому обществу, затрагивание национальных проблем – сформировалась уже в период зарождения татарской сценической литературы.

Драматургия начала XX века характеризуется стремительностью своего развития. Как отмечает А. Г. Ахмадуллин, реалистическая драма осваивает

поэтику жанра сравнительно быстро, однако романтическая драма еще довольно долго остается в плену традиций средневековой поэзии и прозы: она отличалась высоким пафосом, преобладанием приемов резкого противопоставления добра и зла, склонностью к четкому контрастированию позиций персонажей и дидактическим характером [Ахмадуллин, 2012: 16–17]. Влияние романтических традиций особенно ярко проявляется в пьесах «Морад Сәлимов» («Мурад Салимов», 1905), «...залим ачлык, яхуд Испанияле Сәед Яхъя бәянында» («Сказание о жестоком голоде и испанце «Саиде Яхье», 1906) Ф. Халиди, «Ачлык кушты» («Голод заставил», 1908) Я. Вали. Эта тенденция в определенной степени объясняется тем, что «просветительское движение рассматривало драму как прямую возможность воздействия на широкие слои общества, отдавая предпочтение воспитательной силе, отличающей ее от других родов литературы» [Загидуллина, 2016: 6].

Как известно, 1906 год является годом становления профессионального татарского театра. Мнения таких известных исследователей генезиса театра и драматургии, как А. Авдеев [Авдеев, 1959], В. Хализев [Хализев, 1986], О. Фрейденберг [Фрейденберг, 1988], А. Веселовский [Веселовский, 2008] и др. относительно формирования и эволюции сценического искусства в тесной связке с обрядовой и мифопоэтической традицией народа касаются и татарского театра. «История тюркского, в том числе и татарского, театра и драматургии берет начало в различных карнавалах, уличных представлениях» [Ханнанов, 2009: 9]. Как отмечается в исследованиях Н. Г. Ханзафарова, Р. Ф. Ягафарова и др., элементы театрализации являются основой народных игр и обрядов календарных праздников, таких как Навруз, Сабантуй, Жиен, обрядов «боз озату» («проводы льда»), «аулак өй» («посиделки»), «бәби туе» (праздник в честь новорожденного), «өй туе» (праздник в честь новоселья), а также старинных зрелищ «аю биету» («медвежья потехи»), «ат кәмите» (лошадиные забавы») др., и все это становится предпосылкой для появления первых инсценировок, а позже и пьес, зарождения национальной театральной культуры. А также в обогащении татарской драматургии и театра на этапе формирования «значительную роль сыграли

обрядовые и игровые песни народа, по своей природе являющиеся составными элементами фольклорно-этнографических театрализованных игр» [Ханзафаров, 2016: 33], становясь в определенной степени основой для формирования жанров музыкальной драмы, музыкальной комедии, мелодрамы и водевиля. Таким образом, «образцы драматического творчества, народные представления, народные драмы, формирующие народный репертуар, способствовали становлению национальной драматургии и профессионального театра» [Ягъфэров, 2008: 162]. Эта мысль находит развитие и в трудах А. Р. Салиховой, которая в качестве основных предпосылок возникновения татарского профессионального театра указывает «три важных фактора: традиционные народные зрелищные развлечения, распространение просветительских веяний и культурное влияние российского театра» [Салихова, 2016: 13]. Необходимо отметить в этом плане схожесть истоков татарской драматургии и театра с историей происхождения сценической литературы и театрального искусства народов Урало-Поволжья, практически развивающихся синхронно [Алламуратова, 2010; Антонов, 2012; Зайцева, 2012; Кириллова, Мышкина, 2019; Пушкина, 2015].

Как пишет М. Г. Арсланов, «татарский театр, возникая на стыке слияния культур Запада и Востока, в течение всей своей истории выполнял функции своеобразного моста, перевалочного, передаточного пункта. Осваивая передовые достижения западного искусства, первым среди тюркоязычных народов страны, он на свой лад перерабатывал и передавал их в родственные театры Казахстана и Средней Азии» [Арсланов, 2019, б: 21]. По мнению И. И. Иляловой, взаимосвязи начального этапа татарского театра «имели форму прямых личных контактов с деятелями русской сцены, по отношению к которой татарский театр выступал в роли ученика. Несколько позже, после приобретения определенного опыта, татарский театр как равный партнер встретился с азербайджанским театральным коллективом. Татарские профессиональные труппы оказывали помощь зарождавшимся местным национальным коллективам в пору гастролей по Туркестану и степному краю (Киргизия, Казахстан)» [Илялова, 1986: 4]. Как

известно, на начальном этапе своего развития татарский театр был представлен театральными труппами «Сайяр» («Путешественник»; Казань), «Нур» («Луч»; Уфа), «Ширкат» («Товарищество»; Оренбург), «Товарищество татарских драматических актеров» (Астрахань), деятельность которых, а также разные аспекты дальнейшего развития татарского театрального искусства подробно освещены в коллективных монографиях [Татар театры, 1926, 2003] и научных трудах В. Муртазина [Муртазин, 1926], Г. Айдарского [Aidarski, 1931], Б. Гиззата [Гыйззэт, 1975], Х. Махмутова [Мәхмүтов, 1988], И. Иляловой [Илялова, 1986, 1996], М. Арсланова [Арсланов, 1992], А. Салиховой [Салихова, 2016], Р. Султановой [Султанова, 2019] и др.

В период своего зарождения татарское сценическое искусство находилось под сильным влиянием просветительского движения и позиционировалось как народный театр, демонстрируя со сцены актуальные проблемы татарского общества своего времени, проникаясь сентиментальным пафосом к зрителю, в нем превалировала поучительность. Наличие необходимых предпосылок для развития обеспечило относительно быструю эволюцию театра, так как «с самого начала своего возникновения он имел полноценную современную драматургию в лице Галиасгара Камала, Фатиха Амирхана, Сагита Рамеева, Мирхайдара Файзи, Шарифа Камала; талантливых преданных театру первых актеров: Габдуллу Кариева, Сахибджамал Гиззатуллину-Волжскую, Гульсум Болгарскую, Касыма Шамиля, Вали Муртазина-Иманского, Зайни Султанова, Шакира Шамильского, Фахернису Самитову, Ахмета Кулалая, Мухтара Мутина, Камала I, Нагиму Таждарову, Нури Сакаева, Фатыму Ильскую, Сару Байкину, Габдрахмана Мангушева; прогрессивных, демократически настроенных писателей, журналистов, активно поддерживающих начинания национальной сцены в лице Габдуллы Тукая, Галимджана Ибрагимова, Маджита Гафури, Габдрахмана Карама, Шагита Ахмадеева» [Илялова, 1986: 10–11]. Важен и тот факт, что ведущие драматурги исследуемого периода (Г. Камал, К. Тинчурин, М. Файзи) наряду с активной творческой деятельностью сами же являлись

основоположниками и непосредственными организаторами татарского театрального движения.

Таким образом, в начале XX века татарская культура переживает период возрождения. Появившаяся на литературной арене благодаря просветительским идеям татарская драма стремительно меняется. Как верно отмечает Ю. Г. Нигматуллина, «социально-исторической основой этих процессов стали формирование буржуазных отношений, развитие татарской нации, национально-освободительное движение в начале XX века» [Нигматуллина, 1997: 109]. Становление татарского театра оказывало мощное влияние на формирование и развитие драматических жанров, и наоборот – состояние и динамика татарской драмы сказывалось на качественном и количественном обновлении татарского театра. В основу пьес начинает закладываться идея, связанная с призывом изменить общественно-политическое устройство страны и социально-культурную жизнь общества, в результате конфликт драматургических произведений, выходя за пределы семейных коллизий, в скором времени приобретает социальное звучание. Это приводит к постепенному переходу от принципов просветительского реализма к идеям критического реализма. Активная творческая деятельность Фатиха Халиди (1850–1923), Галиасгара Камала (1879–1933), Гаяза Исхаки (1878–1954), приход на арену драматургии молодых авторов, таких как Сагит Рамиев (1880–1926), Гафур Кулахметов (1881–1918), Фатих Амирхан (1886–1926), Идрис Богданов (1886–1916) и др. обеспечивают заметное обогащение татарской сценической литературы в идейно-эстетическом плане. Наряду с темами и мотивами, связанными с отрицанием и разоблачением старых порядков в обществе, борьбой за интересы простого народа, свободу женщин, свободу личности, проблемой отцов и детей и др., на первый план выходит социальная и нравственная оценка жизни татарского общества. Это сказывается на концепции героя. Так складывается внутренняя форма, соответствующая, с одной стороны, инварианту классической татарской драмы, с другой – отвечающая запросам эпохи. Рассмотрим это на примере творчества знаменитых драматургов начала XX века.

Ведущую роль в идейно-эстетическом развитии татарской сценической литературы, безусловно, играет выдающийся драматург, талантливый актер, режиссер, общественный деятель Галиасгар Камал. Его комедия «Беренче театр» («Первое представление», 1908), «вошедшая в золотой фонд татарской драматургии» [Ханзафаров, 2016: 371], становится одной из первых пьес в истории национальной сценической литературы, отражающей столкновение новых веяний в обществе со старыми взглядами и порядками в сатирическом плане. Конфликт героя передовых взглядов с представителями традиционного татарского общества, концепция героя, желающего изменить жизнь – в сторону утверждения свободы выбора, свободы духа, формируют внутреннюю форму инварианта. Данная тематика, получив развитие в его комедиях «Бүләк өчен» («Ради подарка», 1909), «Банкрот» (1911), «Безнең шәһәрнең серләре» («Тайны нашего города», 1911), «Каениш» («Свекровь», 1913), драмах «Уйнаш» («Прелюбодеяние», 1910), «Дәжжал» («Сатана», 1912), в дальнейшем формирует целое обличительное направление в татарской драматургии («Алдым-бирдем» («Купчая», 1907) Г. Исхаки, «Яшә, Зөбәйдә, яшим мин» («Живи, Зубайда, я живу», 1908), «Низамлы мәдрәсә» («Образцовое медресе», 1908) С. Рамиева, «Яшьләр алдатмыйлар» («Молодежь не проведешь», 1912) М. Файзи, «Хажы әфәнде өйләнә» («Хаджи-эфенди женится», 1915) Ш. Камала, «Язмыш» («Судьба», 1914), «Сукбай» («Бродяга», 1916) Ф. Бурнаша и др.).

Пьесы «Банкрот», «Безнең шәһәрнең серләре» Г. Камала, по достоинству названного «отцом татарской драматургии» [Илялова, 1986: 11], привносят новое в татарскую литературу как в идейно-эстетическом, так и в композиционном плане. Историческое отличие драматурга от своих современников заключается в «создании нового типа театрального действия, основанного на карнавально орнаментированном пространстве» [Султанова, 2005: 70]. Как отмечает Д. Ф. Загидуллина, «магистральный путь, заложенный драматургией Г. Камала в области содержания и формы театрального искусства, до сегодняшнего дня определяет национальную особенность татарского театра: в нем доминирует

жанр комедии, предпочтение отдается «пьесе действия», карнавальному смеху, гиперболизации характера персонажей и т.д.» [Загидуллина, 2016: 7].

Богатое творчество классика татарской литературы, публициста, общественного и политического деятеля Гаяза Исхаки (1878–1954), представленное в начале XX века наряду с прозаическими произведениями, драмами «Мөгаллим» («Учитель», 1906), «Алдым-бирдем» («Брачное соглашение», 1907), «Тартышу» («Борьба», 1908), «Мөгаллимэ» («Учительница», 1913), комедиями «Кыямэт» («Светопреставление», 1909–1910), «Жәмгыять» («Общество», 1910–1911), трагедией «Зөлэйха» («Зулейха», 1912), отражает основные перемены в жизни общества, переместив акценты на этническую и нравственную тематику, проблемы становления личности, борьбы за национальное и социальное равенство. Г. Исхаки является одним из основоположников критического реализма в татарской литературе. По нашему мнению, именно в его творчестве оформилась концепция героя – человека передовых взглядов, выбравшего путь борьбы за светлое будущее татарского народа, отказавшись от личного счастья.

Его пьеса «Зөлэйха» («Зулейха»), обогащенная модернистскими приемами, отличающаяся своеобразным авторским взглядом на изображаемые события, стала первой трагедией в татарской драматургии. Автор, взяв за основу проблему трагической судьбы татарского народа через изображение судьбы обычной деревенской женщины, заложил основу для новых тенденций, связанных с формированием этнической философии татар, воссозданием национальной картины мира, повышенным интересом к социокультурной тематике (истории, религии) и возвышением обыкновенного человека на уровень национального героя. В пьесе, затрагивающей важные для татар вопросы веры и этнического, духовно-нравственного самосохранения, впервые в татарской литературе ислам возводится в ранг хранителя национальных ценностей, этнического самосознания и общечеловеческих канонов.

Драма «Мөгаллимэ» («Учительница»), «вызвавшая бурные дискуссии в прессе, ставшая поводом для пламенных выступлений, объемных заметок,

проблемных статей» в период своего написания [Юсупова, 2018: 425], также становится новым словом не только в драматургии Г. Исхаки, но татарской драматургии исследуемого периода. Как отмечает А. О. Кадырова, «Мөгаллимэ» («Учительница») становится «образцом такой драмы, в которой нет обычного конфликта, нет схватки противостоящих сторон, но есть напряженнейшая пульсация мира человеческих переживаний, бескомпромиссность борьбы между возвышенно-прекрасным чувством любви и не менее возвышенным мотивом служения внеличным, общенациональным идеям» [Кадырова, 2007: 15]. Отсутствие внешнего движения в пьесе, бессобытийность мотива любви рассматриваются исследователем, как признаки «новой драмы», достигшей своей вершины в творчестве Чехова [Кадырова, 2007: 14]. Но есть герой, желающий служить своему народу. По мнению Л. Гайнановой, «желание самоотверженно служить народу и божественная любовь – эти две темы переплетаются в духовных переживаниях героев. Образ учительницы – это плод великой мечты писателя о будущем татарского народа» [Гайнанова, 1998: 108]. Этой драмой Г. Исхаки вносит большой вклад в развитие татарской драматургии начала XX века в идейно-художественном плане, включив элементы европейского романтизма, обогатив психологическими приемами и усилив философский подтекст.

Требуют отдельного внимания также пьесы «Беренче чэчэклэр» («Первые цветы», 1913) и «Соңгы сәлам» («Последний привет», 1917) классика татарской литературы, талантливого режиссера и актера Карима Тинчурина (1887–1938). Драма «Беренче чэчэклэр» («Первые цветы»), являющаяся программным произведением творчества писателя, привносит на арену татарской драматургии новых молодых героев, стремящихся к преобразованиям в жизни, они ассоциируются автором хрупкими первыми цветами. Через построение сюжета пьесы вокруг судеб Хакимзяна, Кыяма, Хайдара и Хамита, на первый план выводятся «столкновения идей, жизненных позиций, взглядов, которые нередко сосуществуют и борются в душе одного человека» [Салихова, 2016: 51], «через художественное изображение мечт и стремлений, жизни и борьбы молодежи

демонстрируются споры и дискуссии, происходящие в татарском мире» [Закиржанов, 2007: 70].

Драма «Соңгы сәлам» («Последний привет») «раскрывает духовный мир, внутреннюю драму личности, запутавшейся между любовью и национальным менталитетом, на примере жизни Вахита отчуждение человека от национальных корней, среды представляет в качестве общечеловеческой трагедии» [Ханзафаров, 2017б: 360]. Изображение сомнений и терзаний главного героя, его пограничного психологического состояния, душевного неравновесия приводят к преобладанию в драме экзистенциальных мотивов. Глубокий психологизм, проникающий в характеры, перемещает основное внимание автора на внутренний мир, философские и социокультурные взгляды героев, тем самым выводя на первый план проблемы, связанные с познанием места человека в мире и смысла жизни, что становится одной из характерных особенностей инварианта татарской классической драматургии.

Особое место в сценической литературе исследуемого периода занимают пьесы «Яшьләр» («Молодежь», 1909) и «Тигезсезләр» («Неравные», 1914) известного драматурга, прозаика, публициста и критика Ф. Амирхана, которые «были восторженно приняты татарской общественностью и ознаменовали собой подъем национальной драматургии на новую художественную высоту» [Салихова, 2016: 42]. Конфликт драмы «Яшьләр» («Молодежь»), направленной на изображение жизни татарской молодежи, их стремлений и поступков, основан на противоположности взглядов на жизнь и идей представителей двух поколений в лице Хусаина, Рахимзяна, Фахернисы, Марьяма и молодых героев – Газиза, Йосыфа, Сары, Гали и Закарии. Затрагивая проблемы, касающиеся образованности и развития личности, женской свободы, будущего национальной культуры, нравственности и духовности, автор психологически тонко проводит идею о необходимости не только внешних, но и внутренних изменений каждого, в то же время, неоднозначность решения конфликта пьесы указывает на сложность и продолжительность этой внутренней борьбы.

Изображение духовных стремлений, мечтаний молодого поколения в драме «Тигезсезләр» («Неравные») Ф. Амирхана воспринимается как продолжение темы, поднятой в «Беренче чәчәкләр» («Первые цветы») К. Тинчурина. Основные мотивы обоих произведений, главными героями которых являются представители татарской интеллигенции, связаны с поисками путей дальнейшего развития судьбы татарского народа. «В произведениях, написанных в большинстве своем на основе личных впечатлений и жизненных фактов, драматург раскрывает современникам мятущийся, размышляющий и сомневающийся мир молодых, стоящих на перепутье как своей собственной жизни, так и стремительно меняющейся исторической эпохи» [Салихова, 2016: 44]. Данные пьесы своеобразны и в композиционном плане: если в драме «Молодежь» наблюдается сосредоточенность автора на внутреннем мире, психологическом состоянии, взглядах персонажей, а не на динамике сюжета, то архитектура психологической драмы «Неравные», ставшей «коронным» произведением Ф. Амирхана, – сюжет, композиция, мотивы природы, любовные мотивы, система образов, яркость красок – уже полностью придерживается импрессионистского стиля [Ганиева, 2016: 34], что становится также одним из новых веяний в татарской драматургии исследуемого периода.

Еще одним серьезным новшеством становится появление первых образцов пролетарской литературы. Необходимо особо отметить в этом плане творчество писателя-публициста, активного участника революционных движений Гафура Кулахметова. Его драма «Ике фикер» («Две мысли», 1906) является художественным воплощением противопоставленных классовых идей своего времени, а драма «Яшь гомер» («Молодая жизнь», 1908) характеризуется отражением сложного пути обретения молодым поколением стремления к свободомыслию. Г. Кулахметов, «впервые в татарской драматургии продемонстрировавший широкие возможности использования поэтики условности, в том числе для воссоздания на сцене внутреннего конфликта героя-интеллектуала» [Загидуллина, 2016: 7], поднимает актуальную для литературы проблему художественной концепции активной личности, готовой к

преобразованию, разрушению старых устоев общества, созидательного начала в образованном и состоятельном человеке. Это обуславливается тем, что «в центре философских идей татарских просветителей-драматургов оказывается человек, его внутренний духовный мир и демонстрация ценности человеческой личности» [Шамсутова, 2020: 282].

Художественные поиски авторов в области драматургии приводят к раскрытию новых проблем, связанных со становлением активной и передовой личности, ее духовной и физической свободы, а также эмансипацией женщины. Данная тематика получает серьезное звучание через создание образов женщин, борющихся за свою свободу, равноправие и любовь. Яркими примерами таких пьес становятся «Алдым-бирдем» («Брачный договор», 1907), «Яшә, Зөбәйдә, яшим мин» («Живи, Зубайда, буду жить и я», 1908) С. Рамиева, «Зөләйха» («Зулейха», 1912) Г. Исхаки. Авторы поднимают тему женской судьбы в тесной связке с идеей свободы личности, служения нации. В то же время необходимо отметить и тот факт, что в этот период создаются также и пьесы, изображающие трагические судьбы женщин: «Уйнаш» («Прелюбодеяние», 1910), «Дәжжал» («Сатана», 1912) Г. Камала.

Несомненно, трансформация художественных взглядов в драматургии происходила постепенно, в центре внимания авторов в первую очередь оказывались острые темы современности, связанные с общественно-политическими событиями, происходящими в стране. Повышенный интерес к политическим проблемам, в том числе к империалистической войне, приводит к формированию тенденции, связанной с исторической тематикой, что становится предпосылкой для становления жанров исторических драм и трагедий. Пьесы «Ватан каһарманнары» («Герои Родины», 1911–1912) Ф. Туйкина, «Зөләйха» («Зулейха», 1912) Г. Исхаки, «Наместник урыны өчен көрәш» («Борьба за престол», 1916) М. Укмаси, «Солтан Фәтхи» («Султан Фатхи», 1916) Э. Мунира, «Кавказ таулары» («Кавказские горы», 1916–1917) Г. Зайни, «Чыңгызхан» («Чингизхан», 1917) Н. Яушева являются таковыми.

Благодаря активным творческим поискам авторов к началу второго десятилетия XX века происходит полноценное становление татарской драматургии как самостоятельного вида: расширяется спектр тем и мотивов, появляются новые характеры и типы, начинаются эксперименты в области жанров и жанровых форм. Постепенный отказ от синкретизма, присутствующего на этапе зарождения драматургии, приводит к преобладанию реалистических художественных приемов. Как в поэзии и прозе, в драматургии также начинает обнаруживаться «типологическая близость с произведениями русской литературы 2-й половины XIX в. на уровне эстетических концепций, сходных тем и проблем, типов героев, системы образных средств» [Аmineва, 2010: 10]. По мнению А. Р. Салиховой, «купеческая тематика, сочный бытовой реализм и острая сатирическая направленность пьес Галиасгара Камала дают основание сравнивать его с А. Н. Островским. Поэтичность, изысканность литературного стиля, острое чувство современности и тонкий психологизм сближают Фатиха Амирхана с А. П. Чеховым. А революционный романтизм и заостренность социальных противоречий драм Гафура Кулахметова перекликаются с творчеством М. Горького. Но, заимствуя и используя лучшее, что есть на других сценах, татарский театр и драматургия держали курс на обретение национальной самобытности и поиски своего неповторимого лица» [Салихова, 2016: 18]. Поднимая острые проблемы, связанные с прошлым, настоящим и будущим народа, сохранением единства нации, борьбы со старыми порядками, вопросами свободы личности, женской эмансипации, национального возрождения и др., вскоре тема судьбы татарского народа в татарской драматургии, как и во всей татарской литературе, превращается в основную тему. Именно эта особенность становится основополагающим элементом формирующегося в этот период инварианта татарской классической драматургии.

С одной стороны, необходимо отметить, что при становлении инварианта немаловажную роль сыграли традиции тюрко-татарского поэтического мира, хранившегося в памяти национальной литературы, так как «драматический род литературы, возникший значительно позднее других ее родов, имел возможность

вобрать в себя лирическую и повествовательно-эпическую образность (равно как и принципы сценарной драматургии обряда и фольклора)» [Хализев, 1986: 61], а татарская драматургия «сохранила многовековые традиции, относящиеся в большей степени к поэзии» [Ахмадуллин, 2012: 7]. С другой стороны, трансформация национальной литературы в целом, происходившая в результате рефлексии традиций русского и западноевропейского словесного искусства, также оказала непосредственное влияние. «Формирование в татарской поэзии и прозе романтизма европейского типа, социально и национально акцентированного, стало причиной резких изменений и в татарской драматургии. Судьба нации становится основным лейтмотивом не только татарской литературы в целом и драматургии в частности, но и татарского театра» [Загидуллина, 2016: 8]. По мнению ученого, появление новых жанров – трагедии («Зулейха») Г. Исхаки и мелодрамы («Мөгаллимэ» («Учительница») Г. Исхаки) дает авторам возможность связать воедино борьбу за свободу духа, за будущее нации с историей, менталитетом, характером татар.

Приход в литературу талантливых молодых драматургов, таких как Мирхайдар Файзи (1891–1928), Фатхи Бурнаш (1888–1942), Шариф Камал (1884–1942), в последующем признанных классиками татарской драматургии, заметно обогащает сценическую литературу. Обобщая основные тенденции развития драматургии этого периода, ученые в качестве главных объектов художественного изображения указывают следующие: во-первых, это создание идеальных образов личностей, посвятивших жизнь служению нации; во-вторых, стремление к духовной свободе. Если первый из мотивов, по мнению исследователей, был характерен для произведений, основанных на противоречии между личным счастьем и судьбой нации, – драмы «Мөгаллим» («Учитель», 1913) Г. Исхаки, «Тигезсезлэр» («Неравные», 1914) Ф. Амирхана, то второй мотив свойственен пьесам, сюжетная линия которых основана на любовном треугольнике, – драмы «Тэкьдирнең шаяруы» («Шутка судьбы», 1913), «Кызганыч» («Жалко», 1913) М. Файзи, «Соңгы сәлам» («Последний привет», 1916) К. Тинчурина, «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца», 1917) Ф. Бурнаша

[Мусин, Заһидуллина, 2016: 33]. В творчестве молодых драматургов происходит изменение внешней формы инварианта. Если ранее в концептуальном оформлении содержания преобладало открытое высказывание позиции автора (даже использование героя-резонера или героя, озвучивающего идею), а также ориентированность на монолог, то теперь их заменил диалог героев. Расширение хронотопа (от купеческого дома, медресе – до деревни, города, периода истории) также положительно сказывалось на изобразительных возможностях татарской драмы.

Необходимо отметить, что во втором десятилетии XX века усиливается внимание к национально-культурным ценностям татарского народа, элементам этнографизма, на первый план выходит воссоздание живой этнографическо-бытовой картины жизни татарской деревни. Например, пьесы «Яшьләр алдатмыйлар» («Молодежь не проведешь», 1912), «Бизәнү» («Прихорашивание», 1912), «Өйләнәм!.. Ник өйләндем?» («Женюсь!.. Зачем женился?», 1918) М. Файзи, «Артист» (1914) Г. Кариева, «Назлы кияү» («Капризный жених», 1915) К. Тинчурина, «Хажи эфэнде өйләнә» («Хаджи-эфенди женится», 1916) Ш. Камала относятся к таковым. Синтез приемов реализма и романтизма, лиризм, символизм, глубокий психологизм характеризуют пьесы «Авыл бэйрәме» («Деревенский праздник», 1915) М. Файзи, «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца», 1917) Ф. Бурнаша, которые направлены на художественное воплощение тем любви, нравственности, судьбы народа.

Как отмечает А. Ахмадуллин, драма «Галиябану» (1916) М. Файзи, трагедия «Таһир – Зөһрә» («Тагир и Зухра», 1917–1918) и комедия «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца», 1917) Ф. Бурнаша становятся «заметной вехой в истории национальной сценической литературы, маяками, на которые ориентировалась татарская сцена, переходя на новые идейно-эстетические позиции» [Ахмадуллин, 2012: 72]. Усиление романтических тенденций, присущих как восточной, так и западноевропейской литературе, обращение к фольклорным мотивам, этнографизм и лиризм приводят к заметному обогащению поэтического мира драматургических произведений. Если в пьесе

М. Файзи «Галиябану» (1916), оцененной А. Г. Ахмадуллиным как «гимн любви, гимн духовному величию и стойкости простых людей» [Ахмадуллин, 2012: 64], «впервые в истории татарской литературы автором вплетается в канву сюжета, в характеристику образов народная музыка и песня» [Салихова, 2016: 49-50], тем самым закладывая основу жанру музыкальной драмы, то трагедия «Таһир – Зөһрә» («Тагир и Зухра», 1917–1918) воспринимается как продолжение романтических традиций средневековой восточной литературы. В 1917 году создается комедия «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца») Ф. Бурнаша. Этнографизм, этнические составляющие картины мира находят отражение в тематике, конфликте и характерах героев этих пьес, а сила их художественно-эмоционального воздействия достигается благодаря яркости сюжетов, подлинной народности и красочности языка произведения.

Таким образом, «татарская драматургия начала XX века занимает свое достойное место среди других видов литературы и искусства, обогащаясь и совершенствуясь как по содержанию, так и по форме, становясь на путь защиты национальных интересов» [Ханзафаров, Закиржанов, 2016: 365]. Пройдя ускоренный путь развития, при удачном синтезе реализма и романтизма, довольно быстро осваивает модернистские художественные приемы, отражающиеся в использовании условно-символических, аллегорических приемов изображения, символов, художественных деталей.

Что касается количественных показателей, «до Октябрьского переворота 1917 года, т. е. за 30 лет истории татарской драматургии, опубликовано около 150 драматических произведений (из них около 100 оригинальных, остальные – переводные). Кроме того, свыше 20 пьес, которые так и не были опубликованы, игрались в разных труппах («Сайяр», «Нур», «Ширкат» и др.)» [Ахмадуллин, 2012: 51], что наглядно показывает высокую активность татарских драматургов и востребованность в обществе их произведений. Характерными особенностями инварианта татарской классической драматургии становятся ориентированность на изображение жизни и судьбы татарского народа, идея национального возрождения, воссоздание авторами национальной картины мира путем

художественного изображения татарского быта, этнических традиций и национального мировоззрения.

Итак, выводы по параграфу 1.2:

1. В зарождении татарской драматургии и ее идейно-эстетическом развитии в начале XX века основополагающую роль сыграли благоприятная историко-культурная ситуация, просветительские тенденции и богатые литературные традиции татарского народа. Влияние русской и западноевропейской литератур, становление национального профессионального театра стали предпосылками для ее ускоренной эволюции.

2. Если первые пьесы Г. Ильяси, Ф. Халиди, Г. Камала, Г. Исхаки и др., созданные на рубеже XIX–XX веков, отличались схематичностью сюжета, четким разделением персонажей на положительных и отрицательных, нацеленностью на исправление человеческих недостатков и дидактическим пафосом, то после 1905 года драматургия начинает характеризоваться переходом к принципам критического реализма, расширением спектра тем и мотивов, появлением новых характеров и типов, экспериментами в области жанров и жанровых форм. Но уже в период становления и поисков была заложена концептуальная основа инварианта татарской классической драмы – ориентированность на изображение современной авторам этнической жизни, показ конфликтов, присущих татарскому обществу, затрагивание национальных проблем.

3. Тенденции разоблачения старого мира и утверждения нового, объединившись в одно целое, формируют обличительное направление татарской драматургии. Эта тенденция, зародившаяся в творчестве Г. Камала, находит быстрое развитие в драматургических произведениях М. Файзи, Ф. Бурнаша, Ш. Камала и др. и обеспечивает становление сатирического направления в татарской сценической литературе. Конфликт героя передовых взглядов с представителями традиционного татарского общества направлен на утверждение свободы выбора, свободы духа. Такой тип конфликта с небольшими вариациями

сохраняется в татарской драме вплоть до 1917 года, полностью не исчезает и в 1920-1930-е гг.

4. Общей тенденцией татарской сценической литературы второго десятилетия XX века, представленного пьесами таких талантливых драматургов, как Галиасгар Камал, Гаяз Исхаки, Фатих Амирхан, Гафур Кулахметов, Фатхи Бурнаш, Карим Тинчурин, Мирхайдар Файзи, Шариф Камал и др., является повышенный интерес к национальным социокультурным проблемам, духовно-нравственным ценностям татарского народа. Лейтмотивом татарской драматургии и театра, как и литературы в целом, становится судьба нации. Благодаря концепции героя – человека новых передовых взглядов, на передний план выходят проблемы служения народу, борьбы за национальное и социальное равенство, эмансипации женщин.

5. Идея разоблачения старого мира и утверждения нового в скором времени заменяется идеей пробуждения национального самосознания народа, его нравственного и общекультурного развития. Основными становятся мотивы равноправия, социальной борьбы и свободы, народничества, утверждается ответственность личности за будущее своего народа. По нашему мнению, в этот период разнообразие мотивов обеспечивает вариативность в татарской драматургии.

6. Синтез методов и приемов различных художественных систем, стремление к философичности и психологизму, усиление романтических тенденций, обращение к модернистским, условно-символическим приемам изображения, фольклорным мотивам, этнографизм и лиризм становятся предпосылками для заметного обогащения поэтического мира драматургических произведений.

7. Изменения, касающиеся проблематики, особенностей построения конфликта, концепции героя, художественных приемов изображения и речевой организация текста драматургических произведений, приводят к становлению во втором десятилетии XX века инварианта татарской классической драматургии, характерными особенностями которого являются: изображение татарской

действительности; сосредоточенность внимания на личности и его внутреннем мире; направленность на познание места человека в национальном сообществе и смысла жизни вообще; основанность конфликта пьес на противоречиях взглядов героев на общечеловеческие и национальные ценности; выход на первый план проблем, связанных с социальной и нравственной оценкой жизни татарского общества, таких как борьба за национальное и социальное равенство, эмансипация женщин и др.; ориентированность на идею пробуждения национального самосознания народа, его духовного и общекультурного развития; становление основной темы – судьбы татарского народа.

1.3. Жанры и герои татарской драматургии рубежа XIX–XX веков

«Начало XX в. для татарского общества превратилось в пограничное время: время смены идейных ориентиров в обществе, время поиска ответов на вопрос, что такое бытие и где место человека в нем, время определения сути нравственной цельности человека» [Загидуллина, 2013: 43]. Творческие поиски писателей, связанные с ними преобразования в литературном процессе исследуемого периода, безусловно, отразились и в татарской драматургии, что привело, как уже было отмечено ранее, к ее ускоренному развитию как в содержательном, так и в художественном плане. За относительно небольшой срок – в течение двух десятков лет – сценическая литература достигла многообразия жанров и жанровых форм, а также широкой палитры разноплановых характеров. Несомненно, это было связано в первую очередь «со стремлением драматургии занять ведущие позиции в литературе и с тем, что путь сценической литературы к народу получился относительно коротким» [Мусин, Загидуллина, 2016: 38], чему способствовало и становление татарского профессионального театра.

Первые шаги татарской драматургии были сделаны в конце XIX века, пьесы, написанные в этот период, характеризуются неопределенностью своих жанровых форм. В пьесах «Бичара кыз» («Несчастливая девушка», 1887) Габдрахмана Ильяси, «Рэдде бичара кыз» («В ответ несчастной девушке», 1888)

Фатиха Халиди, «Ихтыярлы кыз ихтыярсыз улмыш» («Как свободная девушка стала несвободной», 1898) Мингазетдина Мухамметгали аль Казанья, «Бәхетсез егет» («Несчастный юноша», 1898), «Өч бәдбәхет» («Три злодея», 1900) Галиасгара Камала, «Өч хатын белән тормыш» («Жизнь с тремя женами», 1900), «Ике гыйшык» («Две любви», 1901) Гаяза Исхаки, «Оят, яки күз яше» («Стыд и слеза», 1902) Яруллы Вали, написанных в период зарождения сценической литературы и основанных на просветительских идеях, нашли художественное воплощение проблемы нравственности, образованности народа, свободы личности, положения женщины в обществе и др. В этих произведениях, характеризующихся четким делением персонажей на положительных и отрицательных, наблюдается симпатия авторов героям с передовым мировоззрением. А. Г. Ахмадуллин относительно творчества Г. Ильяси пишет, что «стремясь изобразить положительных героев целеустремленными и решительными в борьбе за свое счастье, драматург не проповедовал абстрактную свободу личности, а защищал активную человеческую деятельность» [Ахмадуллин, 2012: 9], и мы полностью согласны с мнением исследователя. Это было первым шагом в татарской драматургии в понимании и решении художественной концепции человека, и он, безусловно, был прогрессивным. Именно в этот период закладывается основа устойчивой характеристики инварианта, присущей всем периодам развития татарской сценической литературы, заключающейся в ориентированности на изображение идеализированной личности и его взаимоотношений в общественной жизни. Поэтому на характеристиках системы персонажей сказывались жанровые особенности драмы и общая тенденция просветительства в татарской литературе.

На дальнейшее развитие татарской сценической литературы, в том числе ее обогащение новыми жанрами, оказали большое влияние образцы переводных пьес зарубежных драматургов. Подбор текстов при этом также происходил исходя из запросов татарского общества или представлений татарских драматургов об этих запросах.

Несмотря на то, что в первых пьесы преобладали признаки жанра драмы, «лицо драматургии этих лет определяют, в первую очередь, комедии» [Ханзафаров, Закиржанов, 2016: 359]. Как отмечает Н. Г. Ханзафаров, ввиду того, что «комедийные жанры особенно активизируются в переломные, кризисные периоды общественной жизни», этап формирования и расцвета татарской комедии совпал с годами первой русской революции 1905–1907 годов [Ханзафаров, 1996: 66], так как «емкое углубленное воспроизведение сущности отрицательного, раскрытие его разнообразных сторон – одна из главных задач комедийного искусства, которое призвано не просто фиксировать недостатки, но и, подвергая их осмеянию, проникать в их связи с целым сложным комплексом социальных, психологических и конкретно-исторических событий» [Федь, 1978: 157]. Это объясняется и тем, что «стремление к совершенствованию татарского общества по образцу русского и западноевропейского путей развития сделало объектом комического татарскую действительность. Именно поэтому сатира достигла небывалой высоты» [Макарова, 2011: 126], в том числе и в драматургии. Сатирическая комедиография зародилась в драматургическом творчестве Галиасгара Камала и Идриса Богданова. В комедиях, таких как «Беренче театр» («Первое представление», 1908), «Безнең шәһәрнең серләре» («Тайны нашего города», 1911), «Банкрот» (1911), «Помада мәсьәләсе» («Вопрос о помаде», 1908) и др., основанных на конфликте между «старым» и «новым», объектами разоблачения становятся личные и общественные недостатки, а через них – состояние татарского общества, выявляются причины отсталости. «Усиливаются элементы социальной критики, структурированные вокруг сатирических типов. <...> Высмеивая те или иные аспекты национальной жизни, отдельных слоев общества, авторы добивались утверждения через отрицание, превратив социальные и нравственно-идеологические пороки общества в часть художественной идеи» [Макарова, 2011: 121-122]. Данное направление находит развитие в драматургическом творчестве Гаяза Исхаки, Шарифа Камала, Фатхи Бурнаша, Карима Тинчурина, Фатиха Сайфи-Казанлы, Габдуллы Кариева и др. Это приводит к тому, что в фундаменте формирующегося метода критического

реализма «происходит конкретизация образа “среды” в социально-экономическом и бытовом планах» [Нигматуллина, 1997: 110]. Одновременно наблюдается переход от разоблачительных идей к утверждающей тенденции, которая становится одной из характерных особенностей вариативности в татарской классической драматургии. Эта тенденция особенно ярко проявилась в драме «Тартышу» («Борьба», 1908) Г. Исхаки, бытовой комедии «Бүләк өчен» («Ради подарка», 1909) и сатирических комедиях «Банкрот» (1911), «Безнең шәһәрнең серләре» («Тайны нашего города», 1911) Г. Камала.

Во втором десятилетии XX века начинают создаваться пьесы, относящиеся к жанру трагикомедии, основоположником которой можно назвать Галиасгара Камала. Его пьеса «Өйләнәм... ник өйләндем» («Женюсь... зачем женился», 1915) становится одним из первых образцов этой жанровой формы.

Наряду со становлением комедийного жанра в начале XX века идет зарождение отдельных жанровых форм драмы. Драму «Залим ачлык, испанияле Сәед Яхъя бәянында» («Сказание о жестоком голоде и испанце Саиде Яхье», 1906) Фатиха Халиди, направленную на художественное воплощение проблем народа и личности, можно по достоинству оценить как первую попытку создания драмы на историческую тему, которая в дальнейшем находит развитие в творчестве Ф. Туйкина, Г. Исхаки, М. Укмасы, Г. Зайни, Н. Яушева. Кроме того, политические события начала XX века приводят к активизации драм социально-политического характера. Социально-философская драма «Ике фикер» («Две мысли», 1906) Гафура Кулахметова становится первой пьесой революционно-пролетарского направления, а его вторая драма «Яшь гомер» («Молодая жизнь», 1908) конкретизирует начатый им в условной форме разговор.

«В драме «Тартышу» («Борьба», 1908) Г. Исхаки, ставшей одним из ярких образцов татарской пролетарской литературы, описаны выступления социал-демократов, «тангистов»-эсеров и народнической молодежи против самодержавия. Действующие лица в диалогах-размышлениях рассуждают о смысле понятий «татарская революция» и «русская революция». Под первым они подразумевают стремление татарских просветителей и джадидистов

европеизировать общественную и духовную жизнь татар второй половины XIX – начала XX века, под вторым – совместную борьбу татар и русских в 1905–1907 гг. за свободу, социальные права, против самодержавия и бюрократии» [Ганиева, 2005: 629]. Таким образом, в татарской драме, при сохранении концептуальной основы инварианта – изображения татарской действительности, наблюдается расширение основной проблематики – до социально-политической, и хронотопа – до масштабов страны.

Возрастание интереса к внутреннему миру личности, ее чувствам, особенностям восприятия окружающего мира, которое было свойственно литературному процессу исследуемого периода в целом, приводит к усилению психологизма и философичности и в драматургических произведениях. Пьеса «Мөгәллим» («Учитель», 1906) Г. Исхаки становится связующим звеном в цепи национальной драматургии, идущей к овладению новым для нее жанром психологической драмы [Кадырова, 2007: 12]. В пьесах «Яшьләр» («Молодежь», 1909) и «Тигезсезләр» («Неравные», 1914) Фатиха Амирхана на первый план выходят внутренний мир, философские и социокультурные взгляды героев, что приводит к зарождению психологической драмы как самостоятельной жанровой формы. Р. К. Ганиева, отметив основанность сюжета и композиции, мотивов природы, музыки и любовных мотивов, системы образов, в целом, всей архитектоники драмы «Тигезсезләр» («Неравные») на импрессионистическом стиле и схожесть в этом плане с произведениями А. П. Чехова, Ф. Амирхана оценивает как основоположника татарской модернистской литературы [Ганиева, 2016: 36]. Так происходит расширение палитры художественных драматургических приемов и средств, в том числе за счет приемов других видов и жанров, прежде всего, татарского рассказа.

«Направление романтизма коренным образом изменило татарскую драматургию, обеспечило ее подъем с просветительской площадки на более высокую ступень. В отличие от произведений критического реализма, в которых жизнь мелких купцов, учителей, журналистов, богачей предстает в плоскости общественных противоречий, пьесы, написанные в направлении романтизма,

выдвигают на первый план национальную специфику в мышлении, быту, обычаях, традициях и народных устоях» [Мусин, Заһидуллина, 2016: 33]. Если в первых пьесах («Ихтыярлы кыз ихтыярсыз улмыш» («Как свободная девушка стала несвободной», 1898) Мингазетдина Мухамметгали аль Казанья, «Залим ачлык, испанияле Сәед Яхъя бәянында» («Сказание о жестоком голоде и испанце Саиде Яхье», 1906), «Мурат Салимов» (1906) Фатиха Халиди, «Ачлык кушты» («Голод заставил», 1908) Яруллы Вали) романтические приемы проявлялись, в основном, в форме сентиментального пафоса и резкого противопоставления идей добра и зла, а также поляризации положительных и отрицательных героев, при идеализации первых, то в скором времени романтическая драма начинает тяготеть к решению проблем современности, что приводит к ее приближению к реалистическим приемам. «Так, в драмах “Жалко” (“Кызганыч”, 1913) М. Файзи, “Учительница” (“Мөгаллимә”, 1913) Г. Исхаки высокая тональность обрисовки событий и героев синтезируется всереалистическими признаками. В итоге зародилась романтическая драма нового типа, верно и возвышенно отражающая жизненные мотивы» [Ахмадуллин, 2012: 17]. Взаимопроникновение методов и приемов различных художественных стилей в дальнейшем находит отражение в пьесах «Язмыш» («Судьба», 1914) Ф. Бурнаша, «Хажы эфәнде өйләнә» («Хаджи-эфенди женится», 1915) Ш. Камала, «Назлы кияү» («Капризный жених», 1916), «Соңгы сәлам» («Последний привет», 1916) К. Тинчурина и др.

«Татарская драматургия перенимает трагедию последней из драматических жанров. Это связано со сложностью формы и содержания этого жанра, с такими специфическими чертами, как обостренная трагическая противоречивая сюжетная линия, трагический герой, трагическая ошибка, трагический пафос» [Шәехов, 2016: 4]. По мнению А. Г. Ахмадуллина, основой для возникновения жанра трагедии послужили традиции романтической драмы [Ахмадуллин, 2012]. А. М. Закирзяновым подчеркивается, что первые образцы жанра трагедии появились в татарской литературе в результате творческих поисков в связи с переходом от своеобразного «средневекового» романтизма к романтизму европейского типа [Закирзянов, 2010: 227]. Наряду с такими трагедиями

европейских драматургов, как «Гамлет» и «Отелло» У. Шекспира, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, на татарской национальной сцене неоднократно были поставлены пьесы известных азербайджанских драматургов Н. Нариманова, Н. Везирова, А. Ахвердиева, что создало почву для понимания и освоения жанров реалистической и романтической трагедии в татарской литературе. Эти произведения, созданные в романтическом духе под влиянием восточных традиций Средневековья, в то же время испытавшие влияние европейской и русской литературы, послужили, с одной стороны, толчком к дальнейшему формированию жанра трагедии в татарской драматургии, с другой стороны, открыли путь к написанию пьес на исторические темы.

На наш взгляд, особое место в истории развития как национальной драматургии, так и сценического искусства занимает историческая трагедия азербайджанского драматурга Наримана Нариманова «Надир-шах» (1899), ставшая первым спектаклем на историческую тему на сцене татарского театра. Таким образом, на развитие татарской драматургии было велико влияние татаро-азербайджанских литературно-культурных взаимосвязей, особенно активизированных в начале XX века, так как «в этот период общественно-политические условия в Казани и Баку были очень схожи: просветительское движение XIX века, достижение немислимого культурного уровня на волне революции 1905 года породили на литературной арене целую плеяду таких мыслителей, как Г. Тукай, С. Рамиев, Н. Нариманов, Г. Сабир, целью жизни и творчества которых было национальное возрождение своих народов» [Мицнуллин К., 2016: 94–95].

Пьеса «Зөлэйха» («Зулейха», 1912) Г. Исхаки, ставшая первой трагедией в татарской драматургии привносит новое в татарскую драматургию не только в плане формирования нового жанра, но и в изобразительно-выразительном плане. Благодаря «синтезу учений Корана, легенд из религиозной мифологии, преданий из истории пророков, условных образов, и их тесному переплетению с изображением взаимоотношений мусульман и христиан», «образу Зулейхи, представленной в качестве религиозно-национального символа татарского народа

– «матери нации» [Закиржанов, 2018, а: 64], трагедия приобрела широкое идейно-философское звучание.

Следующая трагедия создается только спустя шесть лет. В романтической трагедии в стихах «Таһир – Зәһрә» («Тагир – Зухра», 1918) Ф. Бурнаша, основанной на любовном сюжете, находит художественное воплощение тема духовной свободы личности. «Смерть Тахира и Зухры, потерявшей возлюбленного, оказывает на читателя сильное воздействие, наталкивает на размышления о том, что свобода личности, чистая любовь, равенство, справедливость – вечные понятия» [Закирзянов, 2010: 228]. По мнению Ю. Г. Нигматуллиной данное направление привело к формированию «романтизма идей», который «может быть использован для обозначения новой парадигмы в татарской культуре того периода...» [Нигматуллина, 1997: 123]. В этих трагедиях, вошедших в «золотой фонд» татарской драматургии, в определенной степени заметны мотивы и особенности характеров из переводных пьес. Так, например, очень схожи образы Зухры из трагедии Ф. Бурнаша «Тагир и Зухра» (1917–1918) и Сагадат из трагедии «Горе Фахреддина» (1896) Н. Везирова, в обоих произведениях в качестве главных героев изображаются девушки с твердым характером, выходящие за рамки восточных традиций и мыслящие по-западному, проводится идея равенства мужчины и женщины.

В дальнейшем жанр трагедии, выдвигая историко-романтическое начало и поднимая на этом материале, наряду с общечеловеческими, национальные проблемы, а также отражая борьбу сложных и противоречивых героев с окружающей средой или историко-общественными условиями, продолжает свое развитие в татарской литературе, способствуя расширению концептуальной основа инварианта, заключающейся в стремлении к изображению татарской действительности в контексте этнических проблем. Определенный вклад в разработку поэтики романтической трагедии исследуемого периода вносят такие пьесы, как «Тәхет өчен көрәш» («Борьба за престол») М. Укмаси, «Кавказ таулары» («Кавказские горы») Г. Зайни, «Султан Фатих» Э. Мунира, «Сәлахетдин Аюби» («Салахетдин Аюби») Н. Альхед-задэ, «Чыңгызхан»

(«Чингиз-хан») Н. Яушева [Ахмадуллин, 2012: 17]. На основе имеющегося опыта позже были созданы трагедии «Хөсәен мирза» («Хусаин мирза», 1919) Ф. Бурнаша, «Җир уллары трагедиясе» («Трагедия сынов Земли», 1922) Х. Такташа, «Янгура» (1921–1922) А. Тагирова и др.

Основоположником музыкальных пьес в национальной драматургии является классик татарской литературы, известный фольклорист Мирхайдар Файзи (1891–1928). Его первой попыткой создания музыкальной пьесы можно назвать комедию «Авыл бәйрәме» («Деревенский праздник», 1915), в сюжете которой особое место занимают народные песни, романтические образы, этнографические элементы. Пьеса «Галиябану» («Сәгадәтбану», 1916), вошедшая в «золотой фонд» татарской драматургии, по достоинству может оцениваться первой татарской музыкальной драмой, на традициях которой в дальнейшем была развита национальная музыкальная драматургия. Пьеса впервые была поставлена на сцену в 1917 году в Оренбурге театральной труппой «Ширкәт» («Товарищество») и получила высокую оценку общественности. «Одна из новых особенностей «Галиябану» заключается в том, что песня, музыка представлена на сцене не только как единство роскоши, а в качестве основной составляющей – содержания» [Ибраһимов, 2008: 108] – такая оценка была дана Г. Ибрагимовым на данную постановку. Это объясняется тем, что «романтическую насыщенность драме «Галиябану» придает, прежде всего, изображение сильной и чистой любви, возвышенно-приподнятые отношения влюбленных друг к другу (усиливаемые музыкой и песнями), тонкий лиризм. <...> Этой пьесой татарская драматургия сделала успешную попытку представить романтическое начало как неотъемлемое, органическое свойство реализма» [Ахмадуллин, 2012: 69]. Эта жанровая форма придала татарской драме ощущение достоверности, жизненности сюжета и событий даже при сохранении глубокой эмоциональности и лиризме, что в дальнейшем приобрело форму одного из основополагающих свойств инварианта татарской драмы.

Основа традициям создания мелодрамы закладывается в пьесах «Кызганыч» («Жалко», 1913), «Тәкъдирнең шаяруы» («Шутка судьбы», 1913)

этого же автора, и только спустя около полувека, в 1960–1980 годах, она получает полноценное развитие в качестве самостоятельной жанровой формы.

Таким образом, за относительно короткий срок – два десятка лет – в татарской драматургии сформировались практически все жанровые формы рода драмы, отвечающие запросам читателей/зрителей, что привело к полному становлению инварианта татарской классической драматургии. Как справедливо отмечает А. Р. Салихова, «каждый писатель вносил в свои драматические произведения самобытные, только ему присущие жанровые черты. Так, комедии Г. Камала были написаны «в духе простого, незатейливого фарса», были близки по духу эстетике площадных представлений, классическому мольеровскому театру. Комедии Г. Исхаки отличались назидательностью, социальной дидактикой, просветительскими мотивами. Изобретательным сюжетом, сатирической гиперболой выделялась комедия И. Богданова «Дело о помаде». Остротой и злободневностью, яркой агитационностью привлекали к себе внимание комедии К. Тинчурина. Так же разнообразны по жанровой окраске были и драмы. Их диапазон простирался от дидактических, просветительских произведений («Несчастный юноша» Г. Камала, «Жизнь с тремя женами» Г. Исхаки) до социально-философских («Две мысли», «Молодая жизнь» Г. Кулахметова), социально-психологических с элементами мелодрамы («Мугаллим», «Мугаллима» Г. Исхаки)» [Салихова, 2016: 52]. В то же время, необходимо отметить, что именно это многообразие жанров и жанровых форм, отвечающих на социокультурные запросы времени, привело к пластичности поэтического мира сценической литературы.

Как известно, «герой – главная сила новаторства, первый показатель движения литературы» [Ахмадуллин, 2012: 5]. В связи с этим в определении векторов развития татарской сценической литературы и характерных особенностей внутренней формы инварианта, на наш взгляд, очень важно проследить трансформацию концепции героя. Как отмечает Р. Г. Салихов, «герой литературы начала XX века разительно отличается от персонажей писателей-просветителей конца XIX века. Он превратился в социально активную

личность, стал чрезвычайно динамичным» [Салихов, 1999: 34]. Это связано с тем, что «философия модернизма в татарской литературе начала XX века была взаимосвязана с репрезентацией нового героя – интеллигента и интеллектуала, стремившегося осознать свое место в жизни вообще и в жизнедеятельности татарского общества в частности» [Загидуллина, 2013: 85–86]. В первых драмах в качестве идеализированного героя были представлены высоконравственные, образованные персонажи, например, как Мурат и Махруса из пьес «Мурат Салимов» (1905) и «Махруса ханум» (1906) Ф. Халиди и др. С 1905 года начинает наблюдаться тенденция формирования нового реалистического героя – физически и духовно свободной, социально активной личности, что становится одной из устойчивых характеристик героя классической татарской драмы в целом. Новый герой, характеризующийся ярко выраженным стремлением к борьбе за интересы окружающих, ориентируется на духовные и нравственные ценности, что приводит к развитию в произведениях мотивов равноправия, социальной борьбы, физической и духовной свободы, утвердив ответственность личности за будущее нации. Таким образом, если «первые пьесы татарской литературы придерживаются концепции положительного героя, сторонника гуманистических идей, способного изменить жизнь отдельного человека, быт, судьбу, стремления, мировоззрение» [Самигуллина, 2004: 12], то герои пьес начала XX столетия, являющиеся нередко выходцами из низших слоев общества, приобретают облик критически мыслящего человека, характеризующегося повышенным чувством духовной свободы и желанием активных действий, ищущего правды и справедливости во имя созидания новой жизни. Таковыми являются герои пьес Г. Камала, Г. Исхаки, Ф. Амирхана и др.

Переход на изображение героев с активной жизненной позицией, ориентация на раскрытие внутреннего развития личности, демонстрация душевного переживания особо ярко выражена в пьесах Г. Кулахметова. В этом плане интересна его пьеса «Две мысли» («Ике фикер», 1906), в которой на первый план выходит концепция «созидания» жизни. Главный герой Дауд хочет понять, зачем живет человек на земле и чем можно наполнить содержание его

существования. Для раскрытия психического состояния личности, готовой к переменам в обществе, то есть к «разрушению старого и созиданию нового», Г. Кулахметов применяет психологический прием «раздвоения мнений» внутри одного героя и раскрывает внутреннюю борьбу раздвоенной личности. Это олицетворяется в противоборстве образов «Красной» и «Черной» мыслей, которые выдвинуты в пьесе на уровень самостоятельных образов. Вторая пьеса драматурга «Яшь гомер» («Молодая жизнь», 1908), в которой главный герой Вали предстает перед читателями как человек нового склада ума и души, выступающий во имя новых, прогрессивных воззрений, прозвучала как призыв к более активному воздействию татарской драматургии на жизнь простого народа.

В центре драматургических произведений Г. Исхаки, «основоположника татарской Ренессансной литературы нового времени» [Ганиева, 1998: 63], поднимающих глубокие социальные проблемы татарского общества, жизни этноса, стоят герои, верные долгу и нравственным устоям татарского народа. Они горят идеями социального и духовного освобождения народа (к примеру, Галия и Ибрагим в драме «Алдым-бирдем» («Брачный контракт»), Салих в драме «Тартышу» («Раздор») и др.). Как отмечает Д. М. Хайруллина, «тот факт, что в основе взглядов Г. Исхаки лежат этнические и религиозные ценности, которые должны были послужить делу возрождения нации, ее устремленности к интеграции с русской культурой, сохраняя при этом этническую и религиозную самобытность, говорит о том, что его мировоззрение имело точку соприкосновения с основными положениями евразийской идеи» [Хайруллина Д., 2005: 5].

Как пишет А. Г. Ахмадуллин, «...в татарской драматургии уже в самих названиях пьес сказались поиски новой личности, нового драматического героя», по мнению исследователя, «новые люди в старом обществе» очень часто ассоциируются с понятием «яшь» («молодой»). К примеру, в пьесах «Яшь гомер» («Молодая жизнь») Г. Кулахметова, «Яшьләр» («Молодежь») Ф. Амирхана, «Яшьләр алдатмыйлар» («Молодежь не даст обмануть себя») М. Файзи, «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца») Ф. Бурнаша уже в названии закладывается

основная идея произведений» [Ахмадуллин, 2012: 175]. Продолжая мысль ученого, можно отметить, что герои пьес «Яшьләр» («Молодежь», 1909) и «Тигезсезләр» («Неравные», 1914) Ф. Амирхана – Газиз, Закария, Гумар, Рокья – социально активные представители татарской интеллигенции, борцы за интересы народа – приобретают облик национального идеала. Мы согласны с утверждением Б. Т. Гали, что «Ф. Амирхан пытался избежать изображения национальной молодежи в темных тонах, представлял ее жизнь в светлых, безоблачных красках. По его мнению, путь, избранный татарской молодежью, тернист, многие обстоятельства препятствуют ее интеллектуальному развитию. Несмотря на серьезное противодействие со стороны консервативных сил, молодежь добьется счастья, поведет родной народ по пути цивилизации, осилит вершины науки, просвещения, и он верил в торжество гуманистических отношений во всех сферах жизни» [Гали, 2009: 33]. В то же время концепция интеллигентного героя Ф. Амирхана очень своеобразна: «он обращал внимание на героев, переживших личную драму или трагедию. <...> Такие персонажи помогли зримо представить драму татарского общества» [Салихов, 1999: 31]. Таким образом, Ф. Амирхан, на передний план татарской драматургии выводит нового героя – интеллигента, борца за интересы народа, создав условия для рассмотрения судьбы нации в связке «прошлое – настоящее – будущее».

Относительно татарской прозы начала XX века указывается, что «внутренний мир героев, действующих на переломе исторических эпох, хаотичен, лишен устойчивости. Они переживают чувство духовного кризиса, находятся в состоянии пограничной ситуации, которая колеблется между стремлением к свободе духа и тревогой, страхом, отчаянием, одиночеством. Поэтому основными философскими вопросами становятся поиск смысла жизни, определение места и цели человека в бытие, смерть и любовь» [Загидуллина, 2013: 95]. Это свойство характерно и для героев пьес начала XX века. К примеру, в драме «Мөгаллим» («Учитель») Г. Исхаки главный герой Салих, несмотря на то что горит желанием служить нации, из-за недостижения своих целей испытывает духовные страдания. Герои, характеризующиеся противоречивостью характеров,

склонностью к внутренним переживаниям, отличающиеся обостренным чувством справедливости, стремлением к духовной свободе, встречаются также в пьесах Ф. Амирхана, К. Тинчурина, Ф. Бурнаша и др.

В исследуемый период драматурги начинают рассматривать образы женщин в качестве духовно и интеллектуально развитых характеров, в связи с этим в центре внимания многих авторов оказывается тема женской эмансипации. В пьесах «Яшә, Зөбәйдә, яшим мин» («Живи, Зубайда, я живу», 1908) С. Рамиева, «Яшьләр» («Молодежь», 1909) Ф. Амирхана, «Мөгәллимә» («Учительница», 1913) Г. Исхаки, «Кызганыч» («Жалко», 1913), «Галиябану» (1916) М. Файзи, «Язмыш» («Судьба», 1914) Ф. Бурнаша и др. художественная концепция личности тесно связана с проблемой равноправия женщин в общественной, трудовой и семейной жизни. Как пишет А. А. Каримова, «наиболее полно и многосторонне образы женщин воплотились в произведениях писателей «золотого века» Г. Исхаки, Г. Тукая, Дардменда, С. Сунчелея, С. Рамиева, Г. Ибрагимова, Ф. Амирхана, Г. Камала, С. Тинчурина и других, творивших в начале XX столетия. Эти авторы остро ставили проблемы просвещенности и образованности женщины, раскрывали ее духовный мир и социальную роль в обществе» [Каримова, 2000: 3].

Художественные поиски татарских драматургов, признанных основоположниками классической сценической литературы, таких как Г. Ильяси, Ф. Халиди, Г. Камал, Г. Исхаки, Г. Кулахметов, Ф. Амирхан, С. Рамиев, Ф. Бурнаш, М. Файзи, К. Тинчурин и др., привели к становлению характера сценического героя начала XX века. «В драматургии просветительского и критического реализма такими героями выступали активные и духовно богатые люди, стремящиеся к образованию, ищущие пути и возможности служения народу, борющиеся со средневековой отсталостью, за установление прогрессивных семейных отношений» [Ахмадуллин, 2012: 507]. Таким образом, формируется концепция героя татарской драматургии начала XX века, на первый план выходит социально активный тип представителя татарской интеллигенции – борец за интересы нации.

Итак, выводы по параграфу 1.3:

1. Татарская драматургия рубежа XIX–XX веков, несмотря на относительно позднее зарождение среди литературных родов, достаточно быстро проходит процесс становления и эволюции как в плане появления новых жанров, так и в плане презентации соответствующим им концепции героя. Синтез восточных и западных художественных традиций, методов и приемов различных художественных стилей приводит к развитию различных жанровых и поэтических форм, разноплановых характеров сценического героя, что оказало большое влияние на формирование инварианта татарской классической драматургии.

2. На основе литературных традиций татарского народа, а также под влиянием русской и западноевропейской литератур к концу второго десятилетия XX века достигается разнообразие форм практически во всех жанрах драматургии: появляются исторические, социально-бытовые, психологические, музыкальные драмы, бытовые, сатирические, музыкально-этнографические комедии и др. Значительным завоеванием драмы исследуемого периода становится зарождение жанра трагедии.

3. Основное внимание драматургов было направлено на художественное изображение повседневной действительности татарского общества. Переход с разоблачительных идей к утверждающей тенденции, преобладание мотивов взаимосвязанности нравственности и просвещенности, женской эмансипации приводит к европеизации жанровых и стилевых структур, направленных на художественное воплощение основной темы – судьбы нации, идеи пробуждения национального самосознания татарского народа, его нравственного и общекультурного развития.

4. Концепция положительного героя, представленного в качестве сторонника гуманистических идей, свойственная первым образцам татарской сценической литературы, в скором времени претерпевает серьезное изменение. На первый план выходит социально активный тип представителя татарской

интеллигенции, борец за интересы народа, что приводит к формированию светского национального идеала.

5. Сюжетно-композиционная организация текста драматургических произведений и концепция героя, подчиняясь основной теме национальной классической литературы, становятся основополагающими элементами в становлении инварианта татарской драматургии, ориентированного на моделирование судьбы татарского народа.

Выводы по главе 1

Первая глава диссертационного исследования посвящена изучению истории становления татарской драматургии до 1917 года.

Татарская драматургия, возникшая в конце XIX века, пройдя путь «ускоренного развития», за два десятка лет превращается в самостоятельный вид татарской литературы с широким спектром тем и проблем и занимает свое достойное место среди других видов литературы. По нашему мнению, хотя первые произведения татарских драматургов были написаны в рамках просветительского направления и идеологии, в них татарская драматургия еще не сумела создать и представить свой инвариант. За сравнительно короткое время синтез восточных и западных художественных традиций, методов и приемов различных художественных стилей приводят к развитию жанровых и поэтических форм, разноплановых характеров сценического героя, не отстающих по художественной проработанности от русской и европейской литератур той эпохи. Поэтому очень скоро татарская драма находит собственный путь развития, используя некоторые элементы просветительского периода развития (предмет изображения, основа конфликта, некоторые черты героя). Этому способствует и становление профессионального театра.

Начала XX века определяется нами как период формирования и становления инварианта татарской классической драмы. Как и татарская литература начала XX века в целом, в татарская драматургия главным *предметом изображения* выделяет национальную татарскую действительность. Идею

содержание драматических произведений исходят из стремления татарских драматургов изменить татарское общество к лучшему, по пути общественно-политического и социально-культурного прогресса; соплеменников – в сторону совершенствования личностных качеств через получение знаний, активного выражения социальной позиции, европеизации взглядов на личную и общественную жизнь.

Для драматического вида литературы важным является конфликт, который, по сути, обеспечивает развитие сюжета и мотивированность действий персонажей. В татарской драме данного времени, хотя и существуют определенные вариации, *конфликт* един: между передовыми (джадиди) и традиционными (кадими) взглядами на татарскую действительность, на ее настоящее и будущее. Исходя из этого, *система персонажей* также искусственно разделяются на два лагеря, этим объясняется как *условность* изображенных характеров, так и предпочтение диалога, даже дискуссионности в *речевой организации текста*.

Формируется *концепция положительного героя*, представленного в виде светского национального идеала (социально активного типа представителя татарской интеллигенции, борца за интересы народа). Глубокий психологизм, проникающий в характеры, перемещает основное внимание автора на внутренний мир, психологию, философские и социокультурные взгляды героев.

Если в период становления драматургии основные темы и мотивы пьес Г. Ильяси, Ф. Халиди, М. М. аль Казанья и др. были связаны с нравственной проблематикой, отрицанием и разоблачением старых порядков в обществе, борьбой за интересы простого народа, свободой личности, равноправием женщин с мужчинами, проблемой отцов и детей и др., то общей тенденцией татарской сценической литературы второго десятилетия XX века, представленной творчеством таких драматургов – классиков татарской литературы, как Г. Камал, Г. Исхаки, Ф. Амирхан, С. Рамиев, М. Файзи, Ш. Камал, Ф. Бурнаш, К. Тинчурин и др., становится стремление комплексно оценить социальную и культурную жизнь татарского общества в связке «прошлое – настоящее – будущее», что

приводит к усилению внимания к этническим проблемам татарского народа. Лейтмотивом татарской драматургии и театра, как и литературы в целом, становится судьба нации. На передний план выходят *проблемы* служения народу, борьбы за национальное и социальное равенство, эмансипации женщин. Возрастает интерес к национально-культурным ценностям татарского народа, элементам живой этнографическо-бытовой картины жизни татарской деревни.

Несмотря на то, что первые шаги татарской драматургии были сделаны в жанре драмы, в скором времени начинается стремительное развитие жанра комедии, зарождается жанр трагедии. К концу второго десятилетия XX века достигается разнообразие форм практически во всех жанрах драматургии – исторических, социально-бытовых, психологических, музыкальных драм; бытовых, сатирических, музыкально-этнографических комедий; трагедии и др. Формирование новых жанров приводит к расширению концептуальной основы инварианта: это проявляется, прежде всего, в попытках осознать и осмыслить татарскую действительность в контексте этнических проблем, исторических событий тюрко-татарского мира; в разработке абсолютно новых для татарской драмы социально-политических проблем; в расширении хронотопа до – современной драматургам России; до исторической судьбы тюрко-татарского народа. *Конфликт*, основанный на противоречиях взглядов героев на общечеловеческие и этнические ценности, преобладание в пьесах *проблем*, связанных с социальной и нравственной оценкой жизни татарского общества, ориентированность на *идеализированного национального героя* становятся его доминирующими структурными признаками.

Так в татарской драматургии начинается моделирование судьбы татарского народа, которое было тесно связано с идеей национального возрождения. Новый герой – физически и духовно свободная, образованная и умная, способная к критической оценке социально активная личность с ярко выраженным стремлением к борьбе за интересы окружающих, соплеменников – становится центром данной модели.

Внешняя форма инварианта складывается как переход от условно-искусственного изображения – к жизненности событий и характеров. Появление романтических тенденций в драме, новых жанровых форм, прежде всего, музыкальной драмы, приводит к углублению эмоциональности и лиризма, этнографизма. В целом, формирующийся инвариант татарской драмы сопровождается постепенным отказом от монологизма и дидактизма, использованием резонера-героя, переходом к диалогизму и выражению авторской позиции изобразительно-выразительными средствами.

ГЛАВА 2. ТАТАРСКАЯ СОВЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ: ИНВАРИАНТ И ВАРИАТИВНОСТЬ

2.1. Татарская драматургия 1920–1930-х годов: новые мотивы и герои

Эпоха, наступившая в стране после революции 1917 года, внесла существенные изменения в литературный процесс. Установленная новой властью диктатура пролетариата и начавшаяся Гражданская война поставили писателей перед выбором. Большинство из них поддержало советскую власть, начал трудиться с верой в наступление счастливого будущего. Это привело к смене идеологических ориентиров и художественных парадигм, обновлению образной системы, устоявшейся в литературе к началу XX века.

В этот период началось становление социалистического реализма (хотя еще не было официально принятого названия, однако концептуальная основа проглядывала и уже предлагались различные варианты наименований) в качестве основного художественного метода. «Социалистический реализм должен был утвердить новое общество, отражая его в революционном развитии посредством положительного героя» [Салихов, 1999: 370].

Как отмечает литературовед Ю. Б. Борев, «инвариант художественной концепции социалистического реализма на первом этапе его развития: человек в «железном потоке» истории «каплей льется с массами». Иначе говоря, смысл жизни личности усматривается в самоотвержении (утверждается героическая способность человека включиться в созидание новой действительности даже ценою прямых своих повседневных интересов, а порой – ценою и самой жизни), в приобщении к творению истории («и нету других забот!»). Прагматическо-политические задачи становятся выше нравственных постулатов и гуманистических ориентаций» [Теория литературы, 2001: 47]. Кроме этого, основными характерными особенностями социалистического реализма на последующем этапе стали социальный детерминизм, исторический оптимизм, социалистический гуманизм, принцип партийности, интернационализм и другие [Әдәбият белеме, 2007: 157].

«Поскольку «разрушение капиталистического мира» сопровождалось коренным изменением общественного строя, усилилась идеологическая функция литературы и искусства, драматургия и театр также должны были получить иное содержание, иную форму, войти в «революционный» облик» [Ханзафаров, 2017а: 333]. Как отмечает В. В. Гудкова, исследуя концепцию героя отечественной драматургии 1920-х – начала 1930-х годов, «в формирующемся каноне советской драмы сюжетики дисциплинировалась, подчиняясь идеологической задаче дня. Строительство социализма, коррелирующее со строительством нового человека, выходит на первый план актуальных пьес» [Гудкова, 2009: 11]. В искусстве сцены началась активная пропаганда советских мифов. Одно направление мифологизации было ориентировано на очернение прошлого; второе – на воспевание советского образа жизни. Разделение писателей на представителей «пролетариата», «крестьянства» и «попутчиков» было нацелено на унификацию культуры. Г. Ибрагимов, К. Тинчурин, Ф. Сайфи-Казанлы, Ф. Бурнаш, Н. Исанбет, Ш. Усманов – трудились в сфере сценического искусства как сторонники советской власти, к ним присоединились Х. Такташ, Ш. Камал, Т. Гиззат и др.

Основные векторы дальнейшей эволюции татарской советской драматургии были связаны с изображением общественно-политических событий, происходящих в стране, художественным отражением противоборства сторонников и противников советской власти в годы Гражданской войны. «Не подвергалось сомнению требование, по которому герой должен обладать жизненным характером и его нужно искать прежде всего в революционной действительности. Сценический герой обязан быть масштабным, он должен предстать перед зрителем с крупным характером. Все эти качества понимались и воспринимались драматургами как аксиома» [Ахмадуллин, 2012: 99]. Таким образом, смена идеологических ориентиров в литературе и в обществе в целом привела к трансформации инварианта татарской классической драматургии. Вместе с тем общая картина в татарской драматургии после революции 1917 года несколько отличалась от ситуации в русской драматургии. Это было связано,

прежде всего, с общим состоянием татарской литературы, в которой вплоть до 1930-х годов сохранились просветительские характеристики.

Смена идеологических ориентиров в литературе и в обществе в целом привела к трансформации инварианта татарской классической драматургии. Она проявилась, в первую очередь, в тематике пьес, которая в этот период была весьма разнообразной: классовая борьба в период Гражданской войны, восхваление и пропаганда идеологии новой власти, борьба за победу новых отношений в деревне и в среде творческой интеллигенции, высмеивание старого уклада жизни народа, антирелигиозная тема, социальное раскрепощение женщины и другие. И данные проблемы воплощались в основном в виде агитпьес, историко-революционных драм, сатирических комедий, музыкальных драм и мелодрам. В основу драматических произведений легла идея отрицания «прошлого»: утверждение «нового» также достигалось в основном через нравоучение, в соответствии с требованиями жанра. В татарской драматургии преобладала дидактическая и нравственная направленность, которая диктовала свои условия при воссоздании «вторичной» действительности. Поэтому первые драматические произведения в татарской литературе были схематичны, далеки от жизненных ситуаций, от живых образов. Речь идет о написанных сразу после революции 1917 года по новым идеологическим требованиям на социально-политическую тематику пьесах: «Беренче тан» («Первая заря», 1917) Габдерауфа Ниязбаева (1884–1920), «Канлы көннәрдә» («В кровавые дни», 1919), «Беренче адым» («Первый шаг», 1919) Шамиля Усманова (1889–1937), «Дошманнар» («Враги», 1920) Фатиха Сайфи-Казанлы (1888–1938) и др. Эти произведения создавались по образцам историко-революционных и героических драм, но, по сути, синтезировали в себе и свойства просветительских и романтических парадигм в татарском сценическом искусстве. Их можно оценивать как произведений периода поисков и экспериментов, в которых не усматривается как следование инварианту классической драмы, так и структуры нового инварианта. Такая ситуация, по нашему мнению, было связано и с тем, что цель революционных реформ было еще до конца не осознано драматургами.

«Поскольку все авторы были непосредственными свидетелями разворачивавшихся событий, можно увидеть в их пьесах панораму «взглядов» с разных позиций. Это взаимоотношение революции и человечности, политики и нравственности, проблема кризиса традиционного гуманизма и рождение «нового человека» [Миннуллина, Зайнеева, Гарипова, 2021: 35-36].

Кроме того, уже в первые годы революции и Гражданской войны не только в городах, но и в частях Красной Армии были созданы многочисленные самодеятельные драматические кружки и труппы, репертуар которых подбирался с учетом пропагандистских задач. Драматурги, исходя из общей обстановки в стране, увидев смысл творческой деятельности в служении новой власти, в 1920-х годах начали увлекаться написанием пьес в виде агитплакатов, в которых четко и откровенно показывалась классовая борьба, преобладали революционный пафос, гипертрофированная идейность и социальная заостренность. К таким произведениям можно отнести пьесы «Кызыл йолдыз» («Красная звезда», 1923) М. Файзи, «Кияү һәм кәләш» («Жених и невеста», 1924), «Күчү чорында» («В эпоху перемен», 1926) А. Тагирова, «Көннәр көнөндә» («В один из дней», 1925) А. Гумерова, «Кызыл йолдыз» («Красная звезда» 1925) М. Гафури, «Ачлык корбаннары» («Жертвы голода», 1926) Г. Чыгтая, «Хәжәйкә» («Хозяйка», 1926) Ш. Мустая, «Ун ел тулганда» («Когда исполнялось десять лет», 1927), «Пожар» (1929) Р. Ишмурата, «Жиһан апа» («Тетья Жиган», 1928) С. Гинията, «Авыл серләре» («Тайны села», 1928), «Кооператор хәйләсе» («Хитрость кооператора», 1928) Г. Дамина, «Биш меңле Гайнетдин» («Пятитысячный Гайнутдин», 1928) А. Камала, «Яңа кешеләр» («Новые люди», 1928) Г. Минского, «Усаллар» («Злые», 1929) Ф. Хусни и другие. В них в гипертрофированной, игровой форме высмеивались зажиточные люди, муллы, отображалась борьба молодежи и комсомольцев за новую жизнь. Несмотря на такое разнообразие имен, татарская драматургия на этом агитационном материале не смогла продолжить развитие: большинство пьес оказались однодневками пропагандистского толка. Труппы и театры не задумывались об идейно-художественном качестве, об оригинальности текстов. Этому были и причины частного характера: такие классики татарской

драмы, как Г. Камал, оставили сценическое искусство, для молодых писателей драматургия стала возможностью испытания себя на литературном поприще.

В татарском литературоведении произведением, занимающим особое место среди татарских пьес начала 1920-х годов на революционную тему, наиболее полно отражающих идейно-эстетические взгляды эпохи, стала драма выдающегося татарского писателя, литературного критика, публициста, политического и общественного деятеля Галимджана Ибрагимова (1887–1938) «Яңа кешеләр» («Новые люди»). Первое и единственное драматическое произведение классика, стоявшего во главе формирования татарской советской литературы, видимо, создавалось с целью определения концепции развития в татарской драматургии.

Драма «Новые люди» стала результатом глубокого осмысления Г. Ибрагимовым творческих поисков русских и татарских драматургов периода Гражданской войны и весьма удачным примером произведения, изображающего борьбу новых самоотверженных героев, отличающихся сложностью и глубиной характеров, за строительство советского общества и их путь становления как личности через серьезные внутренние сомнения и противоречия. Пьеса, написанная осенью 1920 года, была предложена широкой общественности 7 ноября, к третьей годовщине Октябрьской революции. Постановка спектакля труппой «Сайяр» стала поводом для серьезных дискуссий современников, таких как Ш. Байчура, Ф. Бурнаш, Ф. Сайфи-Казанлы, Ш. Ходаяров и др., а также объектом для дальнейшего исследования и подробного анализа такими литературоведами и искусствоведами, как Г. Халит, М. Хасанов, Б. Гиззат, Н. Ханзафаров, А. Ахмадуллин, Р. Салихов, А. Закирзянов, М. Арсланов, А. Салихова, Ф. Миннуллина и др. В научных трудах и отдельных статьях этих авторов представлен подробный анализ произведения с идейно-тематической точки зрения, исследованы жанровые особенности и вопросы, касающиеся формирования концепции нового героя.

Само название пьесы уже указывает на поиски автором новой концепции, способной передать главную идею произведения – призыв к изменениям

устоявшихся укладов жизни, преобразованию мира, борьбе за строительство «нового». «Г. Ибрагимов называет борцов, созданных революцией и сделавших революцию «новыми людьми», видит особенность и превосходство новой эпохи прежде всего в таких героях» [Әхмәдуллин, 1980, а: 170]. Осуществлению этого замысла служит также тщательный подбор имен персонажей: имя главного героя драмы – Батырхан – означает «смелый правитель», «герой», имя Тимеркай образовано от слова «тимер», то есть «железо», имя Камар означает «луна». Таким образом, используя данный прием, знакомый читателю уже из татарской просветительской литературы, автор изначально подчеркивает суть и назначение персонажей, усиливая их смысловую нагрузку.

Пьеса состоит из трех действий и отражает драматические события, происходившие в татарской деревне в годы Гражданской войны. Конфликт основан, как это требовалось канонами идеологии, на классовой борьбе в лице главного героя Батырхана и его богатого односельчанина, отца его жены Хайри. «Все персонажи в зависимости от их классовой позиции сгруппированы в два лагеря, выступая либо защитниками, либо врагами советской власти. Личные судьбы героев решаются в острых классовых схватках, в горниле великих социально-исторических перемен» [Хасанов, 1987: 170]. Автор «причинами борьбы определяет социальное неравенство и стремление к национальной свободе, подчеркивает, что только такой борьбой новые люди, то есть Батырхан, учительница Камар, смогут обеспечить светлое будущее для страны» [Галимджан Ибрагимов: «Я жизнь искал...», 2017: 225].

Главный герой драмы – простой деревенский парень, ныне красный командир Батырхан – является ярким представителем поколения новых образов. Он прошел достаточно сложный противоречивый путь до прихода в ряды революционеров: был сослан на семь лет на каторгу за убийство Саткая, отстаивая честь своей невесты, дочери сельского богача Хайри Зайнии, прошел Первую мировую войну. В пьесе он представлен героем-борцом со стойким характером, вместе с тем ему не чужды человечность, внутренние переживания, колебания. Диалог Батырхана со стариком Шайбеком, когда он заявляет, что не

считает кровавый путь к свободе легким, но этот путь единственный и священный, доказывает это¹: *«Их, бабай, ни эшлик, ни генә эшлик?! Син үзең дә беләсең бит, зарарлы чүпне утап ташламасаң, ул бөтен жәирне каплап, ашлыкны харап итә!.. <...> Жан кыю безгә дә уен түгел, бабай... <...> Безгә дә, безнең эшче-крестьян халкына да контрреволюционерларның башлары өстеннән азатлыкка барырга туры килә... Башка юл юк... Юк, бабай... <...> Юл бер генә! Менә шушы канлы юл – изге юл!»* [Ибраһимов, 2018: 424].

Образ Шайбека выполняет оценочную функцию происходящих событий, подлинная народность характера позволяет рассматривать его в качестве символа народа.

Таким образом, автор с реалистической убедительностью и бытовой достоверностью создает образ нового драматического героя, сочетающего в себе классовое и общечеловеческое. Он по своему характеру, самоотверженности напоминает молодых героев произведений татарской литературы начала XX века. Если в прозаических и драматических произведениях Г. Исхаки, Ф. Амирхана, Г. Ибрагимов и др. такие молодые борцы изображались в амплуа храбрых, стремящихся к всеобщей справедливости, готовых отдать свою жизнь за будущее татарского народа, то Батырхан, также пришедший на путь борьбы, в отличие от героев дооктябрьского периода, считает оправданным уничтожение врагов кровавым путем.

Драма «Новые люди» интересна и с той позиции, что в ней представлен новый образ советской девушки – учительницы Камар. Г. Ибрагимов, включив данный персонаж в произведение, демонстрирует становление женского характера в новых исторических условиях, наглядно показывая происходящие в ее душе перемены, приводящие к утверждению как независимой и самостоятельной личности. Создавая характер «новой советской девушки», Г. Ибрагимов также использует матрицу героинь-«учительниц», знакомых

¹ В целях избежания повторов цитаты из художественных произведений в диссертационном исследовании приводятся только на исходном языке.

татарскому читателю по творчеству Г. Исхаки, Ф. Амирхана начала XX века, но показывает логику роста ее сознательности и социальной раскрепощенности.

«К а м ә р . <...> мин бик артык ярлы гаиләдәнмен. Мең газап белән укыдым. Иске тормышның барлык «хозурларын» үз йөрәгемдә татыдым... <...> ...мин беренче сөюемдә тирән бер бәхетсезлек күрдем... Шунуң газабыннан дөньяны ташлап, кайгымны күмәр, берәз онытылып өчен, Уфага курсларга язылдым... Хәзер... Хәзер юлым, кыйблам билгеле, жаным тыныч... Элек сөюләр, матур чүпрәкләр колы булуымны уйласам, хәзер үземнең йөзем кызара...» [Ибраһимов, 2018: 408].

Этот монолог показывает, что ее судьба один в один повторяет историю жизни учительниц, выбравших служение татарскому народу (например, «Мөгаллимә» («Учительница», 1913) Г. Исхаки). Образованная, жизнелюбивая, человечная, в то же время целеустремленная Камар, отказавшись от всех личных интересов, посвятила себя борьбе не только за народное счастье, но и за советскую власть, которую считает единственной дорогой в светлое будущее.

В татарской драматургии мотив отказа от личных интересов ради общего дела, ради интересов большинства имел место и в дореволюционной литературе: например, в драмах «Яшь гомер» («Молодая жизнь») Г. Кулахметова, «Ачлык кушты» («Голод заставил») Я. Вали, «Мөгаллимә» («Учительница») Г. Исхаки, «Кызганыч» («Жалко») М. Файзи и других пьесах [Ахмадуллин, 2012: 102], однако эта проблема в послеоктябрьский период обретает совершенно новое решение. Если в дореволюционных произведениях герой жертвует своими интересами ради благополучия других и тем самым обрекает себя на несчастье, то в произведениях советского периода такой герой, отказываясь от личного, постигает смысл бытия, находя удовлетворение в борьбе, и добивается счастья. Именно в такой постановке эта проблема разрабатывалась Г. Ибрагимовым и другими татарскими драматургами в свете идей революционного аскетизма, который рассматривался как основное качество новых героев. Таким образом, характерная особенность инварианта татарской драматургии начала XX века, –

ориентированность на изображение цельного характера, борящегося за интересы народа, – трансформируясь, подстраивается под советскую идеологию.

Следующим представителем молодого поколения «новых героев» является вспыльчивый, ненавидящий неравенство, несправедливость Тимеркай. Он – внук Хайри, с детства остался сиротой, вырос в суровых условиях, выполняя роль слуги у своего родного деда. Этим объясняются особенности его характера. Враждебное отношение к противоположному классу, одностороннее понимание целей борьбы приводит к тому, что он расстреливает даже своего дядю Вали. Подобная ситуация позднее воссоздается в длинном стихотворении А. Кутуя «Сэрвэр-давыл» («Сарвар-ураган», 1925), лирический герой которого с гордостью рассказывает о том, как убил своего дядю Ахмеда, вырастившего его, за то, что он был против вступления в ряды комсомола. Тимеркай искренне верит, что достижению поставленной советской властью цели никакие родственные связи не могут быть помехой: «Не только родного дядю, но и родного отца я не пожалею ради такого дела». Оценка его действиям звучит в реплике рассудительного старика Абдераша: «*Ут белән уйныйсыз, балалар, Алла үзе сакласын!*» [Ибрагимов, 2018: 438].

Как видно, классовая борьба в пьесе предстает не упрощенно, не в односторонней трактовке, а во всем многообразии социальных, психологических и политических мотивов. «В художественном методе Г. Ибрагимова органично сочетаются реалистические и романтические тенденции, а также элементы агитационно-массового искусства» [Салихова, 2016: 90]. Стремление раскрыть тему революции через конкретные судьбы, индивидуальные черты характеров, семейные отношения, опираясь на психологические мотивировки действий персонажей, дает драматургу возможность показать траекторию личностного становления, формирования мировоззрения представителей различных слоев населения, одновременно сохраняя жизненную достоверность и реалистическую убедительность.

Таким образом, на примере драмы Г. Ибрагимова «Новые люди» можно определить следующие характерные особенности формирующегося в начале

1920-х годов инварианта татарской советской драматургии – это преобладание мотива отказа от личных интересов ради «светлого будущего», описание борьбы за строительство социалистической жизни, пропаганда идеи «строительства новой жизни», наличие конфликта, основанного на резком противопоставлении двух враждебных лагерей; четкое деление персонажей на положительных и отрицательных; создание ярких образов новых героев; художественное сочетание реалистических тенденций с элементами революционной романтики; превосходство пролетарского гуманизма над общечеловеческим гуманизмом; определенная схематичность в художественном изображении отрицательных героев. Но самое главное – взамен просветительской направленности Г. Ибрагимов предложил драматургии иной путь, который уже был опробован в социально-романтической литературе в начале XX века: это постановка во главу угла изображение классовой борьбы; использование в конфликте героя передовых взглядов, борца за свободу соплеменников.

И Г. Ибрагимовым, и вслед за ним – другими драматургами для достижения поставленных целей часто применялись такие приемы, как использование контрастности в создании образов, многоэпизодность, наличие пафосных монологов. Это нередко приводило к неестественности сюжета, преобладанию в произведениях духа революционного аскетизма, агитационности и плакатности. Все это характерные особенности стали определяющими свойствами внутренней и внешней форм татарской советской драмы.

Бесспорно, первое десятилетие татарской советской литературы воспринимается этапом новых художественных поисков и экспериментов в татарской драматургии, именно этот фактор оставляет возможность и для вариативности в драматургии. Н. Г. Ханзафаров, исследуя татарскую комедиографию, отмечает, что в этот период одна за другой начинают выходить в свет пьесы, пронизанные иронией и пародированием, направленные на отрицание и приземление «освященных» ценностей прошлого [Ханзафаров, 1996: 76]. Эта тенденция отчетливо просматривается в таких комедиях, как «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце», 1922) К. Тинчурина, «Фэтхулла хэзрэт»

(«Фатхулла хезрет», 1922) Ф. Амирхана, «Һижрэт» («Переселение», 1923) Н. Исанбета, «Печән базары» («Сенной базар», 1925), «Габдрахман мулла» (1926) К. Амири, «Кыямэт» («Светопреставление», 1930) Г. Камала. Главным лейтмотивом данных пьес становится отрицание религиозных устоев, фанатизма как пережитков прошлого и утверждение новых идеологических критериев и начал. Вместе с тем, умелое синтезирование фольклорных и литературных традиций, динамичность событийного ряда, индивидуальность языка персонажей, музыка и песни способствовали их успеху. Однако открытое высмеивание прошлого народа, религиозных и этнических ценностей во многом прозвучало как кощунство. Поэтому вскоре татарские драматурги отказались от такой тенденции.

Мотивы уличения лживых активистов, коммунистов, служащих, использующих коммунистическую идеологию в своих личных целях для улучшения своего благосостояния, нашли отражение в драматических произведениях «Культур Шәңгәрэй» («Культурный Шангарай», 1925), «Пикүләй Шәрәфи» («Пикулай Шарафи», 1927), «Портфель» (1929) Н. Исанбета, «Печән базары» («Сенной базар», 1925), «Казан кызы» («Казанская девушка» 1925) К. Амири, «Хикмәтле доклад» («Странный доклад», 1928) К. Тинчурина, «Илһам» («Вдохновение», 1928) Ф. Бурнаша. Однако очень скоро критиковать идеологов и даже мелких чиновников советского времени стало небезопасно: начались литературные суды, обвинения в неблагонадежности и т.д. Такая ситуация, в свою очередь, приостановила развитие татарской драматургии и в данном направлении.

Вместе с тем наряду со становлением социалистического реализма точно проявляются и другие художественные направления, существовавшие в рамках инварианта татарской классической драматургии. Еще в советское время татарское литературоведение рассматривало романтические драмы и трагедии Ф. Бурнаша, К. Тинчурина и других авторов через призму преемственности дореволюционных художественных традиций, «прогрессивным романтизмом предоктябрьского периода» [Нигматуллина, 1970: 93].

Исследуя особенности татарской литературы 1917–1929 годов, М. В. Гайнутдинов это направление в драматургии – «в условно-обобщенной форме поэтизация бесхитростных идеалов, воплощенных в этнографическо-бытовых эпизодах народной жизни, насыщение музыкально-фольклорными эпизодами» – называет «гисиянизмом в драматургии» [Гайнутдинов, 2001: 112]. По его мнению, в них «гисиянизм» проявляется в недовольстве с существующими порядками, в желании изменить мир по пути к гармонии и всеобщему счастью.

В то же время необходимо отметить, что описание писателями народных обычаев и праздников уже не поощрялось: в отношении вышеназванных произведений также были попытки обвинить драматургов в идеализации и романтизации дореволюционной жизни. Например, еще в 1921 году М. Файзи приглашали ставить свои пьесы в театре, а затем отказали, как он считал, по идеологическим соображениям [Фэйзи, 1957: 427]. Поэтому в скором времени в драматических произведениях прошлое начинает изображаться в черных тонах.

Требует отдельного внимания в драматургии исследуемого периода драматическая поэма Х. Такташа (1901–1931) «Жир уллары трагедиясе» («Трагедия сынов Земли», 1921), не вписывающаяся в каноны инварианта татарской советской драмы. Как отмечает М. В. Гайнутдинов, «величие таланта Такташа в том, что он, даже в условиях, грозящих отстранению личности от общественно-социальной активности, сумел, как индивид, отразить (проанализировать) в поэме действительную историческую обстановку» [Гайнутдинов, 2001: 101], чему способствовало, в первую очередь, обращение к условно-символическим приемам. Проанализировав это произведение, Т. Н. Галиуллин дает ему высокую оценку, по мнению ученого, «основанное на религиозном сюжете, созданное с сохранением всех канонов жанра произведение поднимает автора на уровень мировой литературы» [Галиуллин, 2018: 98].

Среди драматических произведений, созданных по канонам советской идеологии, исключениями являются также пьесы Г. Исхаки «Дулкын эчендә» («Среди волн», 1920), «Ике ут арасында» («Между двух огней», 1920), «Жан Баевич» («Жан Баевич», 1923), написанные в эмиграции, которые «по

художественному оформлению продолжают традиции национальной драматургии начала XX века» [Әхмәдуллин, 2002: 32]. Это особенно заметно в семантике символов и символических образов.

«Г. Исхаки, который с первых же дней своего творчества поставил интересы нации, судьбу народа во главу угла, всю жизнь боролся за то, чтобы защитить татар от исчезновения» [Миңнегулов, 2004: 45]. Его драмы, созданные в 1920-х годах, «с точки зрения идеи-тематики закладывают основу новым традициям, с позиции жанровых видов привносят некоторые новшества. В их основу заложены проблемы, касающиеся судьбы татарской нации, которые советская драматургия не в состоянии была ставить и решать» [Әхмәдуллин, 2002: 32]. Действительно, изображение кровавой, направленной против простого человека, духовности, всего живого сущности советской идеологии под силу было только эмигрантской литературе.

В середине 1920-х годов в татарской драматургии наблюдается новая тенденция – это переход к сатирическому изображению недовольных, несогласных с революционными изменениями в обществе, советской идеологией слоев татарской буржуазии. Ярким примером таких пьес является сатирическая комедия «Жилкәнсезләр» («Без ветрил») К. Тинчурина, написанная в 1926 году. Состоящая из восьми картин, пьеса охватывает события 1910–1924 годов. Общественно-политические мотивы в ней раскрываются через судьбы представителей татарской буржуазии и национальных общественных деятелей в лице героев – интеллигента Батырхана, богатых торговцев Нуретдина, Мисбаха, генерала Носова, нэпмана Зайнетдина, спекулянта Фаттаха, представителя военного совета Сахипгарая, богача Наума Пахомича, имама мечети Хазрата и других разных по типажу характеров. Путем построения конфликта на идеологической борьбе автор демонстрирует личное отношение каждого из героев к происходящим в стране политическим изменениям, их взгляды и ожидания, показывает развитие дальнейших судеб героев в разных временных плоскостях, отражающих самые ответственные моменты в истории народа, – в начале XX века, в период революций, в первые годы советской власти. Как

отмечает А. Ахмадуллин, через множество ярко индивидуализированных образов, оригинальных и глубоко жизненных ситуаций комедия «Без ветрил» утверждает поворот татарской советской драматургии к эпическому охвату действительности, органически связав изображения социальных процессов с глубоким раскрытием личных судеб героев [Ахмадуллин, 2012: 192–193]. Таким образом, пьеса стала ярким примером того, как татарская драматургия стремилась осознать сложные и противоречивые проблемы своего времени, при этом инвариант советской драмы ограничивал творческий процесс, заставив подогнать схематизм образов под классовые показатели.

Безусловно, комедия «Без ветрил» особенно интересна с позиции введения новых героев, не встречавшихся до сих пор в татарской драматургии, именно благодаря им определяется идейно-художественное значение пьесы. Среди них центральное место занимает образ татарского интеллигента Батырхана, думающего в любой ситуации прежде всего о своей личной выгоде и стремящегося завоевать любыми путями признание представителей богатых кругов, тем самым добиться положения в обществе. Стремление стать зятем Нурутдина, связь в годы первой империалистической войны с националистами-исламистами, вступление в ряды большевиков, далее становление противником советской власти указывают на такие его личностные качества, как беспринципность и продажность. Образ образованного, интеллигентного человека, который в произведениях дооктябрьского периода изображался всегда только в качестве положительного героя, в комедии «Без ветрил» представлен в новом свете, позволяющем автору показать неоднородность интеллигенции как сословия. Но вместе с тем среди представителей татарской буржуазии и так называемого «среднего класса» нет ни одного положительного героя! Комедия полностью посвящена разоблачению героев татарского буржуазного общества, демонстрации их материального и морально-этического падения. Политические споры, бурные обсуждения происходящих событий, рассуждения героев об Октябрьской революции, советской власти, изменениях в обществе демонстрируют отсутствие единства взглядов, общих целей, понимания между

ними. Название комедии «Без ветрил» указывает на безнадежность их дальнейших судеб. Драматург будто подчеркивает, что они не способны вести народ в светлое будущее.

Необходимо отметить и ту особенность произведения, которая была отмечена Ф. Баширом, написавшим, что «здесь описывается личная трагедия тех, кто в свое время занимал центральное место в обществе, а теперь остался в тени истории. Следует отметить, что Тинчурин, как пишут некоторые исследователи, никогда не представляет своих персонажей, определивших изначально отрицательными типами, в начале произведения в оскорбительной и карикатурной форме, он разоблачает их по ходу действия через их слова, мысли и действия. Автор предлагает образец творчества, отличительного от стихийного бедствия, называющегося вульгарным социологизмом, превращающим произведение в сухой лозунг. Это, несомненно, в такое смутное время было творческим подвигом» [Бэшир, 2007: 15]. Таким образом, татарская сценическая литература в рамках существующих идеологических установок стремилась к расширению своего тематического диапазона и углублению характера героев.

«Смех над представителями уничтожаемых классов, веселье над катастрофой национального масштаба, повлекшей гибель тысяч людей, изломавшей судьбы многих поколений ни в чем не повинных мусульман, превратил комедию этого периода в чисто идеологическое оружие» [Салихов, 2016: 106], поэтому «комические образы и ситуации сменяются и перемешиваются с острыми сатирическими картинками, бытовые сцены – с описанием политических споров и идеологической борьбы. Все это вместе составляет широкое эпико-сатирическое полотно» [Ахмадуллин, 2012: 189]. Стремление к эпическому охвату действительности, разных мнений и взглядов на революционные перемены, звучание на фоне революционно-возвышенного монолога – негромкого, но экзистенциально-трагического голоса о жертвах, разрушенных идеалах, становится характерной особенностью инварианта татарской советской драмы.

На рубеже 1920–1930 годов татарская драматургия начинает осваивать колхозную и производственную тематику. Были написаны пьесы «Кандыр буе» («На реке Кандре», 1931) К. Тинчурина, «Козгыннар оясында» («В вороньем гнезде», 1929), «Таулар» («Горы», 1931) Ш. Камала, «Данлы чор» («Славное время», 1930) Р. Ишмурата, «Тукучы Әсма» («Ткачиха Асма», 1932) Ф. Бурнаша, «Ике көч» («Две силы», 1931) А. Камала, «Бөек борылыш» («Великий поворот», 1930) Т. Гиззата и другие. Их конфликт основан на борьбе за новые отношения в деревне, победе нового понимания роли физического и творческого труда в жизни социалистического общества. В качестве идеализированного нового героя начинает предлагаться новый образ самоотверженного, целеустремленного, оптимистично настроенного труженика с твердым характером, в то же время сохраняется шаблонность в сюжетах.

Музыкальная комедия К. Тинчурина «Кандыр буе» («На Кандре»), написанная в 1931 году, является ярким примером таких произведений. В пьесе показываются события, происходящие в деревне. Председатель колхоза – двадцатипятилетний, передовой рабочий завода, направленный Коммунистической партией в колхоз «Кызыл йолдыз», инициативный руководитель Акбирдин начинает масштабную работу по строительству электростанции в деревне и, несмотря на имеющиеся трения и стычки с членами коллектива, возникающие трудности, добивается своей цели. В контексте этого события разворачивается конфликт между отдельными жителями деревни Утяшем, Мингазом, Хилалом и новым руководителем. Драматический конфликт в пьесе превращается в конфликт между «новым» и «старым», что находит отражение в действиях каждого из героев произведения. Драматург, воспроизводя обстановку, новые взаимоотношения между членами коллективного хозяйства, воссоздает характер идеализированного труженика с сильным духом, волей к достижению цели, приближая его к совершенному человеку.

Сюжетное построение событий позволяет проследить рост самосознания колеблющихся членов нового колхоза. «В пьесе «На Кандре» показана истинная

сложность эпохи, с ее лозунговой трескотней и подлинным драматизмом, с ее желанием сделать «сказку былью» и с тем, как быль разрушает сказку» [Игламов, 2007: 84]. Благодаря этим качествам, прежде всего, обращению к сложным и противоречивым характерам, стремлению изобразить жизнь через непростые ситуации, драматургу удалось избежать искусственности проблематики, присущей инварианту татарской советской драмы. При этом драматург акцентировал мысль о том, что только на фоне сложностей может проявиться героический характер, каковым обладает герой подобных произведений.

Таким образом, в конце 1920-х – начале 1930-х годов в татарской советской драматургии особое значение начинает придаваться показу деловитости, инициативности новых героев; психологическому обогащению нового образа, акцентируя внимание на непростые условия становления полноценной личности, способной взять на себя ответственность. В этих пьесах содержание начинают определять социальные темы, изображаются строительство нового советского общества, но утверждаются идеологические приоритеты как высшие нравственные ценности, героем пьес становится человек, разделяющий и утверждающий идеалы новой формации – советского строя.

Подводя итог, характерными особенностями татарской драматургии 1920–1930-х годов можно назвать следующие:

1. После Октябрьской революции 1917 года происходит смена идеологических ориентиров в литературе, в результате чего начинается трансформация инварианта татарской классической драматургии. Этот процесс сопровождается появлением множества трупп, в том числе в военных частях Красной Армии; для обеспечения их новым репертуаром начинают массово создаваться агитпьесы, в которых в схематичной форме высмеиваются зажиточные люди, некоторые представители старшего поколения – за их традиционные взгляды, религиозные деятели; утверждается целесообразность кровопролитной борьбы молодежи за новую жизнь.

2. Основной проблемой пьес 20–30-х годов XX века становятся классовая борьба, восхваление и пропаганда идеологии новой власти, борьба за победу

новых отношений в деревне и в среде творческой интеллигенции, высмеивание традиционного образа жизни татарского народа, антирелигиозная тема, социальное раскрепощение женщины. Драматурги не задумывались об идейно-художественной проработанности, об оригинальности текстов. Произведением, в котором были представлены принципы создания новых советских социально-политических драм, стала пьеса Г. Ибрагимова «Яңа кешеләр» («Новые люди»). В ней был определен инвариант формирующейся советской драмы, который впоследствии стал идеологическим клише для драматургических текстов. Г. Ибрагимов в основу новой модели художественного текста положил изображение классовой борьбы и процесс строительства новой жизни, но при этом использовал традицию создания героев, реализованную в произведениях татарских писателей и драматургов начала XX века, написанных на национальную тематику. Хотя его герои по характеру действий воспринимаются «близнецами», но мотивированы они на достижение разных целей, эта преемственность позволяет сохранить в татарской драматургии полноценные характеры, в которых и личностное, и общественное начала гармонируют, формируя единую основу психологизма и революционной романтики.

3. Характерными особенностями формирующегося инварианта татарской советской драматургии стали: пропаганда идеи «строительства новой жизни», наличие конфликта, основанного на резком противопоставлении двух враждебных лагерей – буржуазии и пролетариата, классовой борьбе; четкое деление персонажей на положительных и отрицательных; создание ярких образов новых героев – представителей строителей социализма; художественное сочетание реалистических тенденций с элементами революционной романтики; превосходство пролетарского гуманизма над общечеловеческим гуманизмом; определенная схематичность в художественном изображении отрицательных героев.

4. На арену татарской драматургии выходит «новый советский герой» – борец за новую жизнь; в зависимости от периода он обретает новые характерные черты. Если в начале 1920-х годов этот образ был представлен в качестве смелого

героя с твердым характером, сторонника борьбы, готового отказаться даже от личных интересов, постигая в этом смысл бытия, то к началу 1930-х годов он становится самоотверженным, целеустремленным, оптимистично настроенным тружеником с богатым духовным миром, готовым вести за собой своих современников. Таким образом, концепция героя классической татарской драматургии претерпевает изменение: вместо социально активного типа представителя татарской интеллигенции, борца за интересы нации, приходит борец за новую жизнь, строитель социализма, но сохранивший в своей генетической памяти функции «борца» и преданность мотиву отказа от личного счастья ради светлого будущего страны. И в этом плане борьба за счастье татарского народа, соплеменников – сменяется борьбой за светлое будущее Страны Советов, даже – Земного шара.

5. В истории татарской драматургии 1920–1930-е годы – время экспериментов и поиска возможностей сохранить художественные традиции и достижения дореволюционного периода. В пьесах, показывающих прошлое татарского народа, хотя и в рамках марксистской идеологии, на новом уровне были реализованы попытки изобразить романтическую картину жизни при помощи музыки, фольклорно-этнографических сцен, путем воссоздания народных характеров. В них сохраняется инвариант татарской классической драмы, с небольшими изменениями. Однако уже в начале 1920-х годов появляются случаи обвинения драматургов в идеализации и романтизации дореволюционной жизни, в антинародности и отсутствии классового подхода. Советская идеология призывала противопоставить темное прошлое народа – светлomu будущему, во имя которого ведется борьба.

6. В комедийных жанрах наблюдается попытка разнообразить конфликт за счет противопоставления истинным строителям нового недобросовестных чиновников, партийных работников, отдельных представителей крестьян, рабочих или интеллигенции – появляются примеры вариативности. Но очень скоро критиковать идеологов нового времени стало небезопасно.

7. Если темой татарской драмы в начале XX века стала судьба нации, то основной лейтмотив послереволюционного периода – строительство новой жизни – уводит сценическую литературу от этнической направленности, как в содержании, так и в поэтике. Традиции национальной драматургии начала XX века сохраняются только в эмигрантской литературе. Татарская драматургия, несмотря на попытки расширения тематики и углубления анализа характеров, не может освободиться от схематизма, заданного инвариантом советской драмы.

2.2. Идеологические новшества и попытки преодоления кризиса (1930–1950-е годы)

30-е годы XX столетия характеризуются официальным утверждением социалистического реализма в качестве единого творческого метода в литературе. Если «двадцатые годы можно считать лабораторией выработки тоталитарной культуры, поскольку производился отбор функциональных, с точки зрения формирующегося соцреалистического канона, и отбрасывание нефункциональных, «вредных» художественных элементов» [Гюнтер, 2000, в: 101], то Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», принятое в 1932 году, привело к переходу от одной литературной эпохи к другой: «была ликвидирована формально-организационная основа эстетического плюрализма – из литературной жизни ушли школы, группировки, отстаивающие различные, а часто противоположные эстетические воззрения» [Голубков, 1992: 198], и «в общественно-философской мысли полностью утверждается монистическая концепция» [Юсупова, 2018: 188]. После создания в 1934 году «идеологически, мировоззренчески, эстетически объединяющей формально-организационной основы литературно-эстетического монизма» – Союза писателей СССР – начинается «медленная, планомерная, скрупулезная работа по вытеснению из литературной жизни любой эстетической, а тем более идеологической альтернативы новому творческому методу» [Голубков, 1992: 198].

Основные принципы социалистического реализма были приняты на первом съезде Союза советских писателей и официально закреплены в его Уставе: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного произведения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма» [Первый всесоюзный съезд, 1934: 716]. Таким образом, всем писателям было предписано придерживаться единого, социалистического мировоззрения. Характерными особенностями соцреализма становятся, как отмечает В. Сергеев, «строгая тематическая иерархия (явное предпочтение отдается изображению событий государственной значимости, производственной тематике, а событийность личной жизни расценивается как «бытовизм» и «мелкотемье»); конфликт между долгом и чувством, где долг неизменно берет верх; одномерность характеров персонажей, которые являются рупорами идей <...>, единство действия (например, процесс сплочения коллектива вокруг нового руководителя); зачастую и единство места (стройка так стройка, завод так завод, колхоз так колхоз, и никаких отлучек)» [Сергеев, 1990: 21].

Унификация советской литературы путем закрепления единых социокультурных и литературно-эстетических ориентиров определяет тенденции дальнейшего развития и татарской литературы. «В конце 20-х годов татарские писатели вынуждены были под нажимом официальной идеологии отказаться от «романтизма идей», т.е. мечты о развитии национального самосознания и национальной свободы. Эту идею сменила идея построения социализма, идея призрачного «равенства» народов и наций, фактически находившихся в положении колонии советской империи. Татарская литература попала в сферу действия новой культурной парадигмы социалистического общества» [Нигматуллина, 1997: 150]. Присущие татарскому словесному искусству богатство, многообразие тематики и проблематики уходят на второй план, «деятели литературы должны были обращаться только к тем проблемам и темам,

которые одобрялись бы официальными идеологическими постулатами. <...> Главным критерием в оценке творчества писателей становится идейная основа произведений» [Галимуллин, 1999: 28]. Таким образом, 1930-е годы становятся периодом «утверждения соцреализма в татарской литературе, и «смена социокультурных целей и задач дает татарской словесности толчок к поиску идеологических универсалий, символических структур для формирования идеологического содержания» [Юсупова, 2012: 246].

Изменения литературно-эстетических ориентиров привели к необходимости решения вопроса о новом облике советского героя, и это стало одной из ключевых проблем данного этапа развития литературы. «Только герой, в корне отличающийся от героя литературы и искусства старой эпохи, был объявлен положительным» [Ахмадуллин, 2012: 246]. В выступлении К. Наджми в 1936 году на общем собрании татарских писателей была сделана попытка определения характерных особенностей нового героя татарской советской литературы: «если герои буржуазного мира снискают себе славу обманом, золотом, слезами угнетенного народа, наш герой прославлен тем, что он – представитель своего народа, самый передовой из равноправных граждан. Он направляет широкие массы вперед, к новым победам. Герой литературы буржуа – эгоист, противопоставленный народу, «толпе», а герой советской литературы – это образ, который воплощает в себе самые передовые революционные идеалы» [Нәжми, 1936: 62].

Неоднозначное, порой негативное отношение к психологизму, так как на рубеже 1920–1930-х годов критика «старалась вытеснить из драматургии и театра такие явления, как психологизм и романтика, приравнивала психологизм к биологизму» [Гыйззэт, 1975: 135], приводит к тому, что в татарскую драматургию приходит новый тип идеализированного героя – это самоотверженный защитник простого народа, всецело преданный общественному долгу, целеустремленный, оптимистично настроенный труженик, свободный от внутренних переживаний, возникающих в результате противостояния общих интересов и личных устремлений, а также, что особенно важно – этнической

мотивации. «Герой в его разных проявлениях – самая динамичная фигура советского мифа. Он выступает как строитель новой жизни, как победитель любых препятствий и врагов» [Гюнтер, 2000, а: 744]. Но на фоне концепции героя классической татарской драмы, новый герой воспринимается представителем не этнического сообщества, а тружеников всей страны – советским человеком.

Яркими примерами драматических произведений, ставящих во главу угла сюжетобразующих линий процесс формирования характера нового советского человека, в татарской литературе стали пьесы «Таулар» («Горы», 1931), «Томан артында» («За туманом», 1934) Ш. Камала, «Данлы чор» («Славная эпоха», 1930) Р. Ишмурата, «Тукучы Әсма» («Ткачиха Асма», 1932) Ф. Бурнаша, «Зөбәржәт» («Зубарджат», 1936) Ф. Сайфи-Казанлы, «Ялкын» («Пламя», 1940) Т. Гиззата и другие. В них главной сферой приложения сил положительного героя становится созидательный труд, демонстрируется его неразрывная связь с коллективом, который постоянно оказывает на личность благотворное влияние, помогает формировать его волю и характер.

В связи с тем, что «концепция революционного аскетизма приводила к пониманию положительного героя односторонне, обедняя его личностное содержание, <...> стремление рассмотреть положительного героя современности в процессе развития его внутренних переживаний становится одной из основных черт драматургии 1930-х годов» [Ахмадуллин, 2012: 249]. К этим словам можно добавить, что обедняется не только личностное, но и этническое «содержание» героя, революционный аскетизм которого начинает определяться самоотверженностью в труде ради «строительства социализма».

Постепенно плеяду ярких, активных, самоотверженных образов тружеников-энтузиастов, как Акбирдин («На Кандре» К. Тинчурина), Таймасов («Соколы» Ф. Бурнаша), Габбас («Габбас Галин» Ш. Камала), Давлет («Давлет Бадриев» Г. Иделле), начинают дополнять психологически обогащенные типические персонажи (Ярулла («Единоличник Ярулла» Ф. Бурнаша), Гульзада («Гульзада» Р. Ишмурата) и другие), которые отличаются от предшественников

тем, что приходят к основной мысли уже через внутренние противоречия и духовные переживания, что является одним из проявлений вариативности в татарской советской драме.

Как известно, «в теории и художественной практике социалистического реализма было немало угодливого приукрашивания реальности, немало розовой футурологии, переносившей рай из потустороннего мира в ближайшее будущее» [Отказываться ли нам..., 1990: 402]. Единство главной идеи, основанной на восхвалении ударного труда в татарских деревнях и в производстве, на призыве к преобразованию жизни страны и строительству «светлого будущего», становится характерной особенностью драматических произведений, написанных на тему строительства колхоза и индустриализации общества: «Беек борылыш» («Великий поворот», 1930), «Мактаулы заман» («Славное время», 1935) Т. Гиззата, «Ударниклар бэйрәме» («Праздник ударников», 1933), «Булат бабай гаиләсе» («Семья деда Булата», в соавторстве с К. Наджми, 1933) К. Тинчурина, «Хат» («Письмо», 1934), «Кызыл чәчәк» («Красный цветок», 1939) Ф. Бурнаша и др.

Данная идея продвигается и в пьесах, изображавших трудовые будни рабочего-современника: «Төтен» («Дым», 1930) А. Файзи, «Кара касса» («Черная касса», 1931), «Таулар» («Горы», 1932), «Тукучы Әсма» («Ткачиха Асма», 1932) Ф. Бурнаша, «Дәүләт Бәдриев» («Давлет Бадриев», 1933) Г. Иделле, «Габбас Галин» (1934) Ш. Камала, «Зөбәржәт» («Зубарджат», 1936) Ф. Сайфи-Казанлы и др.

На дополнение тематики через разоблачение сторонников «старой жизни» были направлены пьесы «Ялкау Бикмөхәммәт» («Ленивый Бикмухамет», 1932) Г. Насыри, «Акбаш вакыйгасы» («Случай в Акбаше», 1932), «Көрәш» («Борьба», 1935) Т. Гиззата, «Ялгыз Ярулла» («Единоличник Ярулла», 1939) Ф. Бурнаша и др. Как правило, конфликт вышеназванных драматических произведений основывался на классово-социальном противостоянии сторонников и врагов нового строя, на противоборстве личного желания и социального долга главных героев, в результате чего пьесы получили шаблонно-схематичный характер,

который существенно снизил их художественную ценность. Описание конфликта с одной, идеологически выверенной точки зрения приводит к тому, что не принявшие новые порядки герои априори становятся отрицательными персонажами, что становится доминирующим признаком инварианта татарской советской драмы.

Расширение в республике театрального движения, организация передвижных театров, специального филиала Татарского государственного академического театра, позже получившего статус Татарского государственного театра драмы и комедии имени К. Тинчурина, и их достаточно активная деятельность на рубеже 1920–1930-х годов привели к значительному увеличению в татарской драматургии этого периода количества агитационных пьес («Данлы чор» («Славное время», 1930) Р. Ишмурата; «Ике көч» («Две силы», 1931) А. Камала; «Үрнәк» («Пример», 1931) А. Тагирова и др.). Безусловно, агитационные пьесы, ввиду схематичности сюжета, а также отсутствия художественной и психологической достоверности имели массу недостатков.

Результатом увлечения авторов искусственными конфликтами, однотипными сюжетами стало появление драматических произведений, которые достаточно сложно отнести к тому или иному жанру: «Ударниклар бэйрәме» («Праздник ударников», 1933) К. Тинчурина, «Күршеләр» («Соседи», 1933) А. Ахмета, «Зәңгәр алан» («Голубая поляна», 1933), «Зөбәржәт» («Зубарджат», 1936) Ф. Сайфи-Казанлы, «Орденлы Касыйм» («Касим с орденом», 1936) С. Шакурова, «Путевка» (1938) Г. Насыри и др. Процесс размывания жанра повлек за собой увеличение числа «пьес на тему», выполняющих нормативную функцию: если в начале 1930-х годов это были пьесы о революции (историко-революционные), то на рубеже 1930–1940-х годов к ним добавляются «производственные» пьесы, пьесы на «колхозную» тему.

«Усиление репрессий, уход с литературной арены многих талантливых писателей, способных смело выступить в сатирических жанрах, необоснованные требования к искусству смеха, чудовищные обвинения сатириков во всех смертных грехах в конце концов привели к существенному ослаблению

комедиографии» [Ханзафаров, 1996: 93]. Ограничение декларативными, агитационными рамками уже в 1930-х годах становится причиной деформации жанра комедии, отхода от подлинно комедийных конфликтов. В произведениях «Делегат» (1936), «Ялкау Бикмөхәммәт» («Ленивый Бикмухамет», 1932) Г. Насыри, «Акбаш вакыйгасы» («Случай с белоголовой нетелью», 1932), «Мактаулы заман» («Славное время», 1935) Т. Гиззата, «Ялгыз Ярулла» («Единоличник Ярулла», 1939) Ф. Бурнаша и многих других конфликт сосредотачивался вокруг конъюнктурных политических тем, проблем выполнения планов в промышленном производстве, сплошной коллективизации и устранения частнособственнических инстинктов в деревне. Лишь комедии, созданные по фольклорным мотивам, смогли сохранить жизнеспособность этого жанра. Самым значительным достижением татарской комедиографии этого периода становится комедия Н. Исанбета «Хужа Насретдин» («Ходжа Насретдин», 1939), вошедшая в золотой фонд татарской комедиографии и имеющая богатую сценическую историю. Именно это произведение, благодаря фольклорным мотивам, смогло возродить этнические проблемы и национальных характеров, которые были вытеснены из поля зрения татарской драматургии уже в 1920-х годах, тем самым открыв путь к вариативности в сценической литературе.

Во второй половине 1930-х годов «необычайно живой и острый интерес приобретает в широких слоях советского народа история родины, история национальных традиций, история государства, история народных героев» [Мессер, 1938: 18]. Татарские драматурги, обращаясь к переломным моментам исторических событий, судьбам исторических личностей, пытаются средствами художественного творчества анализировать причины глобальных перемен, вскрывать их влияние на происходившие в мировоззрении людей изменения. Таковыми можно назвать пьесы «Камил» («Камиль», 1930) Х. Такташа, «Булат бабай гаиләсе» («Семья деда Булата», 1933) К. Тинчурина и К. Наджми, «Өч тормыш» («Три жизни», 1933) Г. Камала, «Чаткылар» («Искры», 1934), «Миркәй белән Айсылу» («Миркай и Айсылу», 1935) Н. Исанбета, «Ташкыннар»

(«Потоки», 1937) Т. Гиззата, «Качкын» («Беглец», 1936), «Шәмсекамәр» («Шамсикамар», 1937) М. Абдиева, «Тукай» (1938), «Тукай Жәекта» («Тукай в Уральске», 1938) А. Файзи, «Алтынчәч» («Золотоволосая», 1939) М. Джалиля и др. Несмотря на то, что действия героев в пьесах построены по канонам соцреализма, благодаря особенностям конфликтов, разветвленности сюжетных линий, проработанности характеров многие из них получили достойное место в истории национальной сценической литературы.

На рубеже 1930–1940-х годов в татарской драматургии возникает историко-биографическая драма. Авторами предпринимается попытка наиболее полно и поэтически слаженно передать образы выдающихся татарских личностей, таких как татарский поэт Г. Тукай («Тукай» (1938) А. Файзи), первая татарская актриса Сахибжамал Гиззатуллина-Волжская («Гульжамал» (1943) Н. Исанбета), просветитель Каюм Насыри («Каюм Насыри» (1945) Х. Уразикова), известный революционер М. Вахитов («Мулланур Вахитов» (1948) Н. Исанбета). Таким образом, концептуальная основа инварианта татарской классической драмы, заключающаяся в стремлении к изображению татарской действительности в контексте этнической истории, находит своеобразное проявление в советской драматургии. В подобных произведениях татарская историческая или социально-культурная действительность воссоздавалась в контексте строительства новой жизни, подчиняясь советской идеологии. Это приводила к искусственности конфликта, к изображению событий и героев с точки зрения классового противостояния. Поэтому многие историко-революционные драмы, созданные в этот период («О-два» (1931) В. Валиева-Сульвы, «Лачыннар» («Соколы», 1932), «Кара пәрдә» («Черный занавес», 1934), «Таң» («Заря», 1936) Ф. Бурнаша, «Кичеккән фәрман» («Запоздалый приказ», 1932) Ш. Усманова, «Бишбүләк» («Бишбуляк», 1932) Т. Гиззата, «Болак арты республикасы» («Забулачная республика», 1939) Н. Исанбета), характеризующиеся излишним революционным романтизмом, прямолинейным представлением конфликта, не смогли иметь долгую творческую жизнь, вызвав бурные обсуждения даже среди своих современников.

Вместе с тем, несмотря на ограниченность различными нормами, установление жестких рамок для писателей, в исследуемый период «татарская литература, в том числе драматургия, достигли немалых успехов. Несомненно, определенную роль в этом сыграли и законы объективного содержания художественного творчества, и сила таланта отдельных художников слова и деятелей искусства» [Ахмадуллин, 2012: 238], так как «культурные процессы в 30-е гг. были не сводимы только к этим превращенным формам «подгонки» под канон» [Булавка, 2007: 141]. «В творчестве ряда татарских писателей соцреализм постоянно подпитывался притоками, источником которых была традиционная культура и, в первую очередь, фольклор. <...> Фольклоризм в 1930-е гг. становится едва ли не основной формой выражения национального в литературе» [Загидуллина, 2013: 183]. Обращение к фольклорному материалу выводит татарскую драматургию из круга однообразия, на волне повышенного интереса к устному народному творчеству был достигнут значительный успех в фольклорной комедиографии, также были созданы трагедии, основанные на фольклорно-историческом материале. Но самое главное, в качестве вариативности, в драматургических произведениях появились национальные характеры, картины этнической истории и современной драматургам жизни, они открывали возможность для возрождения традиционных художественных приемов и средств.

Как известно, в татарской советской драматургии жанр трагедии развивался более сдержанными темпами, так как «изображение трагедии советского человека воспринимается как нехарактерное явление» [Закирзянов, 2010: 228]. В этом аспекте трагедии Н. Исанбета «Спартак» (1933), «Идегэй» («Идегей», 1941) особенно ценны, они не только внесли вклад в развитие жанра трагедии в татарской драматургии, но и стали продолжением национальных традиций, заложенных в татарской сценической литературы дооктябрьского периода. Выдвигая историко-романтическое начало, поднимая на этом материале, наряду с общечеловеческими, и национальные проблемы, путем отображения сложных и

противоречивых героев и их борьбы с историко-общественными условиями, драматург сумел передать смысловые ассоциации и параллели с современностью.

Определенным достижением татарской литературы довоенного периода также необходимо признать переход на новый этап развития национальной музыкальной драматургии, особенно нового жанра – либретто. В эти годы были написаны и поставлены на сцене произведения «Разия» (1936) К. Наджми, «Сафа» (1939), «Шүрәле» («Шурале», 1938), «Качкын» («Беглец», 1937), «Зөлхәбирә» («Зульхабира», 1940) А. Файзи, «Алтынчәч» («Золотоволосая», 1939) М. Джалиля, «Наемщик» (1939), «Башмагым» («Башмачки», 1941) Т. Гиззата, «Батраклар» («Батраки», 1938) З. Сафина, «Туй» («Свадьба», 1938) А. Камала, «Канлы көннәрдә» («В кровавые дни», 1939) К. Гильманова, «Галиябану» (1939), «Салкын чишмә» («Холодный ключ», 1939) К. Амири, «Бәхет» («Счастье», 1940) А. Кутуя и др. Эта тенденция была связана с созданием в республике Татарского государственного театра оперы и балета.

Как известно, Великая Отечественная война несколько ослабила идеологическое давление на литературу и потребовала оперативности и злободневности, а это, в первую очередь, отразилось в том, что проблема художественного решения характера ушла на второй план, но в то же время национальный герой предстал как представитель всего народа. Авторы сосредоточились на художественном исследовании массового героизма, жертвенной любви к родине, психологического состояния и поведения человека в экстремальных условиях. Драматические произведения были направлены на поднятие духа фронтовиков и тружеников тыла. «Хотя, казалось бы, литературный процесс шел своим чередом и продолжалось торжество социалистического реализма, война оказала собственно на литературу необычайно сильное влияние» [Салихов, 1999: 126], и это привело к «подъему и усилению значения общечеловеческих, гуманистических ценностей» [Нигматуллина, 1997: 14]. В центре внимания оказалась военно-патриотическая тема, включающая проблемы единой борьбы против фашизма, свободы Отечества, героизма советского народа, самоотверженного труда в тылу. Если на

начальном этапе войны в пьесах преобладал сказочно-романтический настрой («Төнге сигнал» («Ночной сигнал», 1941) Т. Гиззата, «Партизан Иван» (1942) М. Амира, «Мәрьям» («Марьям», 1941) Н. Исанбета, «Ватан кызлары» («Дочери Родины», 1941) Р. Ишмурата и др.) и изображенная картина была далека от действительности, то позже появляются пьесы, посвященные самоотверженному труду в тылу («Кайту» («Возращение», 1942) Р. Ишмурата, «Миңлекамал» («Минлекамал», 1944) М. Амира, «Фәридә» («Фарида», 1944) К. Наджми и др.), написанные со знанием материала, хотя и не без патриотического пафоса. В данных пьесах драматический конфликт передается через душевные переживания личности, значительно углубляется психологический анализ.

Среди них вызывает особый интерес драма М. Амира «Миңлекамал» («Минлекамал»), посвященная изображению деревенской жизни военного времени, благодаря которой на арену татарской драматургии выходит новый тип героя – женщина-руководитель. Автор, несмотря на жесткие рамки соцреализма, главную героиню – председателя колхоза – изображает не только односторонне – умным, справедливым, сильным руководителем, но и закладывает в ее характер присущие обычной деревенской женщине черты, такие как доброта, уважение к старшему поколению и традициям. Но вскоре, в 1946 году, за эту драму автора предъявляют обвинение в «попытке разрушения основ колхоза», и по решению Татарского обкома ВКП (б) спектакль снимается с репертуара театра.

Необходимо отметить, что в период Великой Отечественной войны наблюдается в определенной степени рост авторитета общечеловеческих, гуманистических ценностей. В связи с этим в качестве достижения драматургии военного времени необходимо особо отметить создание пьес, основанных на фольклорных мотивах («Түләк» («Тюляк», 1942), «Жирән чичән белән Карачәч сылу» («Рыжий сказитель и красавица Карачеч», 1942) Н. Исанбета), и исторических драм («Сәхипжамал Волжская» («Сахибджамал Волжская», 1943), «Мулланур Вахитов» (1945) Н. Исанбета, «Каяом Насыйри» (1944) М. Гали и Х. Уразикова).

В послевоенной татарской драматургии начинает наблюдаться тенденция увеличения количества пьес и стремления к жанровому многообразию, вместе с тем это не приводит к качественному преобразению сценической литературы. Драматургия этого периода характеризуется значительным спадом художественного уровня произведений, что было связано и с усилением тенденции бесконфликтности, существовавшей в советской литературе. Эта особенность наиболее ярко проявилась в пьесах «Алсу тан» («Алая заря», 1949–1954) Т. Гиззата, «Якты юл» («Светлая дорога», 1947), «Якын дус» («Близкий друг», 1949) Р. Ишмурата, «Жыр дэвам итэ» («Песня продолжается», 1948) М. Амира, «Күңел дэфтәре» («Тетрадь душевных переживаний», 1948), «Идел буенда» («На берегу Волги», 1949) Г. Насрыя, «Әбли авылы» («Деревня Абли», 1949) Ф. Хусни.

«Утвердившаяся в литературе и театре «теория бесконфликтности», лакирующая действительность, изгоняла из произведений жизненную правду, злободневность, острые, волнующие людей проблемы» [Салихова, 2016: 158]. Это явление привело к разным видам дискуссий по поводу возникшей проблемы среди писателей и литературных критиков того времени. Итогом бурных длительных обсуждений стало возвращение к производственной тематике, к проблемам жизни рабочих и интеллигенции. Таким образом, одной из центральных в драматургии начала 1950-х годов становится тема социалистического труда. В пьесах Т. Гиззата, Н. Исанбета, М. Амира, Р. Ишмурата, Г. Насрыя и др. создаются образы советских людей – сильных духом фронтовиков, рабочих, представителей татарской интеллигенции («Тормыш жыры» («Песня жизни», 1946) М. Амира; «Рэйхан» («Райхан», 1949), «Гүзэл» («Гузель», 1951) Н. Исанбета; «Чын мэхэббэт» («Настоящая любовь», 1946) Т. Гиззата; «Кушнарарат» (1951) Г. Насыри; «Серләр» («Тайны», 1948) А. Ахмета; «Тын алан шаулый» («Шумит тихая поляна», 1950) С. Кальметова и др.), которые свои силы, талант, жизненную энергию всецело отдают строительству новой, прекрасной социалистической жизни. Среди этих пьес особое место занимает трагедия Н. Исанбета «Муса Жәлил» («Муса Джалиль»,

1956), в которой судьба главных героев отражает не только их личную трагедию, но и трагедию поколений и народа в целом.

Татарская комедиография этого периода, в основном, характеризуется продолжением традиций довоенных лет. Недостаточность комедийности конфликта, раскрывающей характеры осмеиваемых персонажей, выражение комизма через искусственно построенные ситуации, отдельные реплики героев, изначальная заданность подавляющего превосходства положительных героев над отрицательными, односторонность, декларативность персонажей способствовали утрате главных жанровых признаков – пафоса обличения, осмеяния. Например, пьесы «Наилә» («Наиля», 1947) М. Амира, «Безнең кияү» («Наш зять», 1947) С. Кальметова, «Күңел дәфтәре» («Тетрадь душевных переживаний», 1948), «Идел буенда» («На берегу Волги», 1949), «Директор Тарханов» (1940–1950) Г. Насыри, «Хаттан башланды» («Все началось с письма», 1949) Г. Галиева являются таковыми. Отдельное место среди этих пьес занимает комедия «Отышлы кияү» («Выгодный зять», 1947) А. Файзи, отличающаяся верностью карнавальным традициям татарской комедиографии.

В начале 1950-х годов начинается постепенный переход к изображению нравственно-гуманистических проблем, что приводит к активному обращению драматургов к жанру бытовой комедии («Зифа» (1954) Н. Исанбета, «Язылмаган законнар» («Неписанные законы», 1950-1955), «Гөлчәчәк» («Гульчачак», 1956) Ю. Аминова, «Рәүфә» («Рауфа», 1957) А. Файзи и др.).

Таким образом, история советской литературы представляет собой «историю взаимодействия двух тенденций: эстетических, художественных, творческих процессов литературного движения, и политического давления, прямо спроецированного на литературный процесс» [Голубков, 1992: 5], «векторы ее развития в разные периоды определялись общими для национальных литератур СССР идеологическими заданиями, нивелирующими их идентичность» [Загидуллина, 2013: 183]. Как отмечают Ю. Б. Балашова и Н. С. Цветова, «табуирование «вредных» текстов и репрессии в отношении их авторов» приводят в литературном процессе к «противоречивой ситуации: с

одной стороны, стимулируется литературный труд, с другой – творческая индивидуальность подвергается мощнейшему отрицанию» [Балашова, Цветова, 2016: 22]. Все эти явления в полной мере нашли отражение и в татарской драматургии.

«В 50-е годы, в связи с влиянием на литературу идеи «государственного национализма», канонизация метода социалистического реализма достигает пика» [Нигматуллина, 1997: 149]. Господство тоталитарного режима в стране, целенаправленные и масштабные репрессии в писательской среде, потеря таких талантливых драматургов, как К. Тинчурин, Ф. Бурнаш, Ш. Усманов, Ф. Сайфи-Казанлы, приводят к достаточно серьезным ослаблениям татарской сценической литературы к началу 1950-х годов.

Подводя итог, основными особенностями инварианта татарской советской драматургии 1930-х – первой половины 1950-х годов, на наш взгляд, можно назвать следующие:

1. 1930-е годы характеризуются догматизацией социалистического реализма в качестве единого творческого метода, что приводит к официальному закреплению авторитарной монистической концепции инварианта советской литературы. Татарская драматургия теряет этничность – национальное своеобразие. В центр драматических произведений ставится изображение строительства новой социалистической жизни, общей для всей огромной страны; конфликт возникает между сторонниками и противниками этой идеи; даже хронотоп освобождается от этнических очертаний. Унифицированные социокультурные и литературно-эстетические ориентиры определяют тенденции дальнейшего развития татарской драматургии 1930-х – первой половины 1950-х годов.

2. Многообразие тематики и проблематики, свойственное дооктябрьской татарской драматургии, уходит на второй план, в центре драматических произведений оказываются одобренные официальными идеологическими постулатами темы и проблемы: если в 1930-х годах предпочтение отдавалось изображению событий государственной значимости (коллективизация сельского

хозяйства, индустриализация страны), то в годы Великой Отечественной войны наблюдается дополнение их патриотической тематикой и темой защиты Родины, изображением жизни тружеников тыла; в центре внимания оказываются такие мотивы, как героизм, верность в любви, честность в труду. Драматические произведения послевоенного периода характеризуются продолжением темы героизма людей на войне и в тылу и обращением драматургов к проблемам коммунистической морали, социалистического труда и семейных отношений тружеников современности. Главная идея пьес, как правило, основывается на призыве к преобразованию жизни страны и строительству «светлого будущего», поэтому этнические (национальные) проблемы уходят из поля зрения татарской драматургии.

3. Под влиянием всех этих обстоятельств складывается типичный облик нового советского героя – идеализированный образ самоотверженного современника-труженика, интернационалиста и атеиста, стоящего на активной моральной позиции и выступающего против социального зла. Воодушевленность революционными идеями, преданность общественному долгу, целеустремленность, принципиальность, оптимизм и вера в светлое будущее становятся характерными чертами положительного героя. В годы войны в нем проявляются такие черты как патриотизм, героизм и повышенное стремление к служению родине. В послевоенный период идеализированный герой приобретает облик передовика производства или труженика села, представителя творческой интеллигенции с коммунистическим мировоззрением. Он – интернационалист, который может быть воссоздан в любом этническом облике, в контексте интернационального хронотопа. Приверженность авторов концепциям вульгарного социологизма нередко приводила к односторонности в изображении персонажей.

4. Конфликт драматических произведений, основанный на классово-социальном противостоянии сторонников и врагов нового строя, а также на противоборстве личного желания и социального долга главных героев, искусственно переносился даже на исторические произведения. Расхождение

декларируемых государством призывов с действительностью способствовало появлению на арене татарской литературы «бесконфликтной» драматургии. В татарской драме советского периода изображенная картина все больше отдаляется от реальности. Это сказывается в выборе изобразительно-выразительных средств.

5. Вместе с тем, несмотря на узкие идеологические рамки и серьезные риски, связанные с обвинениями в приверженности буржуазному национализму, приводящими даже к репрессиям, татарские драматурги старались находить возможности преодоления сложностей и создания высокохудожественных произведений, способных занять достойное место в истории национальной сценической литературы. Вариативность проявлялась, в основном, в пьесах, основанных на фольклорных и этнографических мотивах, исторических драмах.

6. Достижением татарской литературы исследуемого периода можно назвать переход на новый этап развития национальной музыкальной драматургии, а именно – формирование жанра либретто.

2.3. Жанровые и поэтические эксперименты (на примере комедии «Ходжа Насретдин» и трагедии «Идегей» Наки Исанбета)

В 1930–1950-е годы – период утверждения соцреалистического канона и унификации национальных литератур – лишь «обращение искусства слова к народному творчеству, использование традиционных для татарской литературы образов в качестве деталей идеолого-мифологических образов позволили перешагнуть через политический схематизм» [Юсупова, 2018: 255] и стали единственным способом выражения национальной идентичности, так как именно «фольклорное наследие, являясь коллективной мыслью, отражая социально-политические, эстетические, этические и религиозные воззрения, составляет летописный свод жизни каждого народа» [Хайруллина, 1999: 3]. Возрастание значения фольклора в литературе в связи с провозглашением в 1934 году М. Горьким на первом съезде писателей, что «начало искусства слова – в

фольклоре», открыло некую возможность к жанровым и поэтическим экспериментам и в татарской драматургии.

Ярким представителем татарских драматургов исследуемого периода, создавшим, несмотря на достаточно жесткие рамки соцреализма, высокохудожественные произведения, которые впоследствии заняли достойное место в истории национальной сценической литературы является Наки Исанбет (1900–1992). «Этот уважаемый деятель своими титаническими трудами не только развивал национальное самосознание народа, но и стал одним из смелых и самоотверженных людей, стоящих на страже его совести» [Рахмани, Миңнуллина, 2017: 375].

Наки Исанбет (Наки Сиразетдинович Закиров) – известный татарский драматург, прозаик, публицист, фольклорист, заслуженный деятель искусств ТАССР, РСФСР (1957, 1959), лауреат Государственной премии ТАССР имени Г. Тукая (1968), народный писатель ТАССР (1986). Он является автором более девяноста поэм, баллад, стихотворений, песен и более тридцати пьес, а также ряда литературно-критических статей. Несомненно, «наибольшие успехи Н. Исанбета в области художественной литературы связаны с драматургией. Писатель, еще до революции взявшийся за написание сценических произведений, с первых лет советской власти сосредоточил основное внимание на этом жанре и создал ряд известных комедий, драм и трагедий» [Даутов, Нуруллина, 1986: 211–212], «вошел в литературу как создатель национально-самобытного театрального стиля, опирающегося в поэтике на фольклорную традицию» [Хабутдинов, Хабутдинова, 2019: 196]. Широкую известность получили следующие пьесы драматурга, созданные по фольклорным мотивам: «Хужа Насретдин» («Ходжа Насретдин», 1939), «Идегэй» («Идегей», 1941), «Түләк белән Сусылу» («Тюляк и Сусылу», 1942; одноименная опера на музыку Н. Жиганова, 1944), «Жирән чичән белән Карачәч сылу» («Рыжий сказитель и красавица Карачеч», 1942), «Әбүгалисина» («Абугалисина», 1959), «Хэйләкәр Дәлилә» («Хитрая Далиля», 1966), «Кырлай егете» («Джигит из Кырлая», 1968). «В произведениях Н. Исанбета органично сочетаются элементы фольклора и этнографии. Драматург

пытается представить через них историческую действительность; проводя через призму своих воззрений мысли людей того времени, он смотрит на мир народными глазами, оценивает события с точки зрения истории, с точки зрения народа. Поэтому его творчество является богатым материалом для изучения общественного мнения, исторического прошлого и настоящего татарского народа» [Ханзафаров, 1982: 75].

Одним из лучших произведений татарской советской драматургии, позволившим вернуться художественному творчеству к национальной истории, к этническим фольклорным мотивам, вытесненным советской идеологией из поля зрения татарской драматургии уже в 1920-х годах, является его комедия «Хужа Насретдин» («Ходжа Насретдин»). Н. Исанбет написал эту пьесу в 1939 году, основываясь на мотивах народных легенд восточного фольклора. Комедия была неоднократно поставлена на сцене Татарского государственного академического театра. Первая постановка была подготовлена режиссерами Е. Амантовым, Х. Уразиковым и К. Тумашевой в 1940 году. Следующие постановки состоялись в 1952 (режиссер – Х. Уразиков), 1966 (режиссер – Х. Уразиков), 1990 (режиссер – М. Салимжанов) [Репертуар татарского академического театра..., 1996: 46], 2015 (режиссер – Ф. Бикчантаев) годах. «Комедия, сплавившая воедино сказочные и исторические мотивы, привлекла деятелей татарского театра неиссякаемым оптимизмом, глубоким народным юмором, верой в огромные творческие возможности народа, законченностью характеров, стройностью сюжета и ярким, красочным языком» [Арсланов, 2012: 251]. Также «причина столь постоянного интереса, скорее всего, кроется в сложной структуре пьес Исанбета, насыщенных двойными смыслами и подтекстами, которые раньше оставались “за кадром”, но не могут не притягивать внимание современного постановщика» [Стрельникова, 2015].

Такие известные представители татарской литературы и культуры, как М. Джалиль, А. Файзи, Г. Кутуй, Ф. Хусни, а также театральные критики всесоюзного уровня высоко оценили комедию «Ходжа Насретдин», что демонстрируют многочисленны рецензии к спектаклю в газетах и журналах [Жәлил,

1940; Хәсни, 1940; Фәйзи, 1940; Кутуй, 1940; Капитайкин, 1966; Салимзянов, 1943, 1969; Хайруллин, 1967]. Как отмечает Н. Ханзафаров, «тайна успеха комедии заключалась в том, что она родилась на благодатной почве народной смеховой культуры» [Ханзафаров, 1996: 105]. Ученый, рассматривая произведение в свете эстетических традиций комедиографии средневековой Европы, пишет, что «сила ее художественно-эмоционального воздействия зиждется на подлинной народности этой пьесы и на родстве ее поэтики с поэтикой комедий великих мастеров комедиографии, «с гольдониевскими комедиями, с мольеровской остротой положений <...>, с декамероновской литературной традицией» [Ханзафаров, 1996: 107], именно в этом проявляется пластичность поэтического мира сценической литературы исследуемого периода.

Комедия состоит из пяти действий, в которых изображаются события, происходящие в средние века в городе Булгар. Сюжет пьесы построен на схватках Ходжи Насретдина с баями и завоевателем Джихангиром, прототипом которого является известная историческая личность Тимур. Направленный народом к Джихангиру в качестве посла Ходжа, преодолев все его испытания, становится на один день правителем страны. Он в каждой ситуации одерживает победу благодаря своей находчивости, уму и хитрости. Комедия заканчивается тем, что завоеватели в страхе убегают из города, народ празднует победу.

Как известно, Ходжа Насретдин – любимый персонаж многих народов Востока. Веселость и находчивость, остроумие, тонкий юмор, умение быть самим собой типичны для бессмертного образа Ходжи. Не зря драматург переносит знаменитого Ходжу в Булгарское ханство, в город Булгар: исторический контекст позволяет автору воссоздать жизнь далеких предков татарского народа, показать их наполненную оптимизмом и карнавальным смехом жизнь. При помощи смешного персонажа Исанбет возвращает в историческую память татар свое славное прошлое, в котором имеют место быть и подвиги, и находчивость, и смех, и слезы... «Главный герой пьесы, общий для всех тюркских народов, не просто отражал официальную идею борьбы с эксплуататорами и тиранией, но и символизировал собой гордую, сильную, творческую личность, не склоняющуюся

голову даже в самых безвыходных ситуациях. Народный оптимизм, царивший в комедии, яркая историчность и этнографичность пробуждали у зрителя интерес к культуре, казалось бы, навсегда забытой в годы воинствующего национального нигилизма» [Салихова, 2016: 153]. Нам кажется, что здесь уместно упомянуть роль пьес драматурга в сохранении и трансляции национальных художественных традиций как мусульманского Востока, так и собственно татарской литературы. Несомненно, «взаимодействуя с литературой социалистического реализма и отталкиваясь от нее, фольклорные образы смягчили последствия унификации для национальной словесности» [Юсупова, 2018: 190].

Во главу угла комедии поставлена проблема взаимоотношений народа и власти. Конфликт поражает своей жизненностью: завоевавший Булгар Джихангир обязал жителей татарской махалли содержать его военного слона. Действие разворачивается вокруг этой ситуации. Отдельные реплики Ходжи звучат прямой оценкой деятельности представителей власти, например:

«Жиһангир. ...Әйтче, синеңчә, кем зуррак: игенчеме, патшамы?»

Хужа. Әлбиттә, игенче.

Жиһангир. Ни өчен «әлбиттә»?

Хужа. Игенче патшасыз тора ала, менә патша игенчесез торып карасын!» [Исәнбәт, 1968: 336].

Для усиления основной идеи Н. Исәнбәт использует множество шуток-прибауток, анекдотов, мудрых и острых пословиц и поговорок. Карнавализация (в значении, введенном М. М. Бахтиным [Бахтин, 1965]) открывает возможность не только для пародийного «развенчания» мифа о средневековых властителях, но и для потенциального «обновления» фольклорного материала для оценки настоящего. Этот смех является символом неприятия народом авторитарности и отсутствия свобод. Как справедливо отмечает А. Салихова, «сюжеты, взятые из устного народного творчества, исторических преданий, предусматривали обязательный ироничный подтекст, смысловые ассоциации и параллели с современностью» [Салихова, 2016: 153].

Карнавальная «веселая относительность» в жизни, в человеческих и общественных отношениях, основанных на несоответствии между внутренним и внешним, указывает на существование какого-то иного взгляда и миропорядка, скрытого за внешним «шоу-представлением». В комедии «Ходжа Насретдин», несмотря на кажущееся, на первый взгляд, отсутствие противоречий между развитием сюжета, особенностями построения конфликта, основной идеей, системой образов комедии и канонами соцреализма, «глубинная суть – неприятие авторитарного режима, тоталитаризма, удушения гражданских свобод – с непревзойденным изяществом уведена в подтекст» [Троицкий, 2015]. Смысловые ассоциации, использование аллегории позволяют провести параллели с современностью и создают возможность для передачи скрытой идеи комедии.

Анализ поэтики комедии «Ходжа Насретдин» свидетельствует о наличии в пьесе глубинного фольклорно-мифопоэтического контекста, а сила ее художественно-эмоционального воздействия достигается благодаря подлинной народности, самобытности характеров и этнографичности произведения, так как именно «в национальном колорите отражается жизненный и исторический опыт этноса в его эстетическом преломлении» [Сарбашева, 2014: 2008]. Пьеса имеет ярко выраженный восточный колорит, написана живым народным языком, отличается философичностью.

Сюжет комедии обогащен сказочными и религиозными мотивами (*элементы обряда помолвки, передача вышитого платка, клятвы, предсказания, частое обращение к числам три, семь, сорок и другие*). Использование пословиц и поговорок татарского народа («*Май чүлмәге тышынан билгеле*», «*Аш ашка, урыны башка*», «*Бай кисә – котлы булсын, ярлы кисә – каян алдың*» и др.), крылатых выражений («*авыз суын корыту*», «*эчкә ут төшү*», «*тел тидерү*», «*башка бозау тибү*» и др.) служит обогащению характеров героев. Для передачи идеи произведения автор часто обращается к песням, переходит к речи в поэтической форме. Красочность языка комедии достигается и за счет использования сравнений, метафор и эпитетов, например:

«Сәхилә (артыннан килеп чыга). Юк димә, мин әйттим әле сиңа, менә: каләм кашлы, сәмбел чәчле, айдай иякле, асыл сөякле, шикәр телле, ширбәт сүзле, энҗе тешле, гөл йөзле! Эркелеп кенә тора бит, аппагым, эркелеп! Сусыз кашыктан гына суыр да йот! Андыйны падишалар да күрмәгән» [Исанбәт, 1968: 278].

Таким образом, «и содержательные, и формальные особенности комедии служат единой цели: воссозданию средневековой жизни предков татар, народного характера и менталитета, народного смеха, который способен преодолеть любые препятствия» [Шарипова, 2021 (а): 56]. По сути, такая идея – идея преобразований мирным путем – противоречила советской идеологии. Успех произведения обеспечивается также выбором главным героем известного среди мусульманских народов персонажа – представителя народа, широким привлечением фольклорных материалов.

Как отмечает И. Г. Закирова, «фольклор – духовная составляющая истории народа, развивающаяся в связи с общественными событиями своего времени. Если история освещает цепь событий, происходящих в обществе, через факты, то восприятие народом этих событий воссоздается в фольклоре в их художественном отражении. То есть фольклор рассматривает реальность через образы и архетипы, сформировавшиеся в рамках самого фольклора. Таким образом, история интерпретируется фольклором» [Закирова, 2011: 3]. Хорошо знавший данную особенность народного творчества Н. Исанбет, основываясь на мотивах одноименного героического эпоса, в 1941 году создал историческую трагедию «Идегей», изобразившую события времен Золотой Орды. Это было связано с тем, что в 1940 году в республике отмечалось 500-летие эпоса «Идегей» и Н. Исанбетом был подготовлен сводный вариант эпоса из его имеющихся семнадцати вариантов, который был опубликован в журнале «Совет әдәбияты». Как пишет Л. Х. Мухаметзянова, «вариант “Идегея” Н. Исанбета – это произведение высочайшей степени, мастерски обработанный и соединенный воедино книжный дастан, гордость татарского народа» [Мухаметзянова, 2014: 118].

Спектакль был включен в программу Декады татарской литературы и искусства, которая должна была пройти в Москве в этом же году. Однако Отечественная война внесла свои коррективы в планы культурной жизни страны и декада была отменена. Тем не менее трагедия стала первым спектаклем военного времени на историческую тему, премьера которого состоялась 31 октября 1941 года в театре имени Г. Камала (режиссер – Е. Амантов). Еще раньше, 9 июня 1941 года, с большим успехом прошла первая постановка оперы «Алтынчэч» («Златовласка») Назиба Жиганова на либретто поэта Мусы Джалиля.

Казалось бы, ситуация военного лихолетья, ставившая перед литературой задачи укрепления патриотического духа, в том числе путем идеализации и романтизации образов известных личностей прошлых эпох, отдавших свои жизни во имя защиты целостности родины, открыла возможность для популяризации национальных героев. Однако 9 августа 1944 года было принято Постановление ЦК ВКП(б) «О состоянии и мерах улучшения массово-политической и идеологической работы в Татарской партийной организации», которое подвергло резкой критике власти ТАССР за «допущенные отдельными историками и литераторами серьезные недостатки и ошибки националистического характера в освещении истории Татарии (приукрашивание Золотой Орды, популяризация ханско-феодального эпоса об Идегее)» [КПСС в резолюциях и решениях, 1985: 518] и имело серьезные последствия для развития татарской национальной культуры. «Мастерам культуры были предъявлены тяжелые политические обвинения в «буржуазном национализме», «национальной ограниченности», «абстракционизме и формализме», «эстетстве» [Хаплекхамитов, 2008: 17]. Установленные идеологические ограничения коснулись в первую очередь вопросов изучения этнической истории татар и фольклора периода Золотой Орды, а упомянутый в документе в качестве отрицательного примера эпос «Идегей» и одноименная трагедия Н. Исанбета оказались на долгие годы под запретом.

Пьеса «Идегей» посвящена трагическим событиям XIV – начала XV века, переломного периода в истории одного из могущественных государств

Средневековья – Золотой Орды. Опираясь на исторические факты и фольклорные мотивы, Н. Исанбет в пьесе воссоздает картину эпохи и образы исторических личностей, таких как хан Токтамыш, Идегей, Норадын и другие.

Как известно, «главный признак трагедии – это изображение конфликтов, имеющих максимальное общественное и общечеловеческое значение» [Шаехов, 2012: 9]. Конфликт трагедии «Идегей» основан на борьбе между Идегеем и ханом Золотой Орды Токтамышем. Драматург находит возможность привести события в соответствие с идеологическими установками советской литературы, изображая Идегея выходцем из народа, хотя это не соответствует исторической правде. В трагедии, как, впрочем, и в одноименном народном эпосе, Идегей изображается сыном врага Токтамыша, по его мнению, некогда предавшего хана и за это казненного Кутлукья бия. Токтамышем был уничтожен почти весь род его некогда приближенного Кутлукья бия, только Идегей спасся чудом и вырос в чужой семье под именем Кобогыл. Не ведая об этом, Токтамыш хан назначил бесстрашного Кобогыла своим основным советником, доверяя ему решение дел государственной важности. После того как хан узнает от мудреца Субры, кем является Идегей на самом деле, начинается открытая война между ними, которая приводит к трагической гибели обоих героев, их сыновей и распаду государства. Таким образом, в качестве социокультурного контекста была выбрана история распада Золотой Орды – некогда могущественного государства, сведения о котором были вытеснены советской идеологией или интерпретировались однобоко: в свете концепции враждебного и разрушительного «татаро-монгольского ига».

На этом материале были затронуты такие актуальные вопросы, как защита родной земли, служение народу и родине, героизм, свойственные инварианту татарской советской драмы. «Основной идеей пьесы, как и эпоса, является идея о пагубности междоусобицы – борьбы на уровне государственных интересов сильных личностей, или же на основе разлада между людьми на бытовой основе» [Хайруллина, 1999: 4] и призыв к единству. Вместо того, чтобы укрепить позиции внутри государства в переломный момент для противостояния против общего

врага Тимура, по задумке драматурга, начинаются внутренние разногласия – борьба между ханом и народом в лице Идегея, которая приводит к общей трагедии Золотой Орды.

Как отмечает В. Волькенштейн, «герою трагедии присуща максимальная сила – сила ума, чувства и прежде всего действенной энергии» [Волькенштейн, 1969: 138]. Идегей – главный герой, он представлен в пьесе в качестве сложнейшего характера, воплотившего в себя одновременно и прекрасное, и трагическое. Он недоволен политикой, проводимой правителем, и предстает перед читателем в образе защитника интересов народа, самоотверженного борца за свободу и благополучие страны:

«Нугай би. Жәегез киез, ыланнарым, уртага тор, Идегей. Тотыгыз, бабалар жоласы белән кулга күтәрдек. Менә, без синең кулларың, безнең башыбыз син, Идегей.

Барыда. Алып бар безне, безнең башыбыз син, Идегей.

Идегей. Күрәм, сез барыгыз да бер сүздә. Хурланган, мыскыл ителгән халкым, синең ышанычың мин булдым. Ләкин бит куллар баш белән бер сүздә йөрсә генә, эш – эш булачак. Гәрбер эштә дә миңа күнәрсезме?

Килмәт. Күнеп ант бирдек.

Барыда. Ант бирдек.

Идегей. Сүзегезне кабул иттем. Актык тамчы каныма чаклы сезнең өчен торырга ант бирдем...» [Исәнбәт, 1998: 114].

Как отмечает И. Г. Закирова, «мирза Идегей – одна из личностей золотоордынского периода, вызвавшая самые противоречивые мнения. Одни, идеализируя Идегея, рисуют его как борца за народное счастье, другие, считая его человеком, приведшим Золотую Орду к краху, дают отрицательную характеристику. Такой же противоречивой личностью описывает его и дастан “Идегей”» [Закирова, 2011: 3]. Исторические источники рассматривают Идегея мирзу как одного из власть имущих Золотой Орды, который всеми силами боролся за сохранение целостности государства.

Оставаясь верным мотивам эпоса и устойчивому универсальному канону инварианта татарской драмы, Н. Исанбет изображает главного героя Идегея, с одной стороны, смелым и самоотверженным борцом, мудрым и справедливым государственным деятелем, способным вести за собой народ, патриотом своей родины, с другой стороны, показ его действий, направленных против хана Токтамыша, приводящих не только к собственной гибели и гибели правителя Золотой Орды, но и в дальнейшем к распаду государства, уже не вписывается в рамки соцреализма.

Вот как характеризует Идегея мудрец Субра: *«Аргы угыл да бирге угыл, / Шул читәге Кобогыл, / Күкрәге киң, биле нык, / Батыр икән шул угыл. / Үзәге нык, күзе нык / Татар икән Кобогыл. / Ирне юка күренә / Чичән икән Кобогыл: / Куллары ипле күренә / Мәргән икән Кобогыл!»* [Исанбет, 1998: 123].

Идегей справедлив и честен, эти характерные черты ярко проявляются в следующих поступках: он сажает в тюрьму родственника Токтамыша Телке Тимура за кражу государственного имущества в Крыму, также встает на защиту народа Булгара, который был не в состоянии заплатить двойной налог. Эти качества Идегея признает и сам Токтамыш хан, он при появлении Идегея вскакивает, проявляя чрезмерное для ханского достоинства уважение к своему приближенному. Как отмечает театровед М. Г. Арсланов, «для него самая большая ценность – трудовой народ, пахари, возделывающие землю и выращивающие хлеб. А кочевников он хочет приобщить к оседлой жизни, дабы превратить степи в цветущие сады. Однако замыслы народного предводителя идут далеко впереди его века. Именно в этом трагедия героя» [Арсланов, 2012: 254].

В пьесе изображена не только государственная деятельность, но и личная жизнь Идегея, которая проявляется в отношениях с родным сыном Норадыном. От искренне любит своего сына, гордится им, но в то же время справедлив и требователен и по отношению к нему. Идегей и сам не стремится к власти, и Норадыну запрещает провозглашать себя ханом. Серьезный конфликт, возникший между ними в результате дворцовых интриг, и обвинение Норадыном

отца в предательстве служат раскрытию нравственных качеств Идегея. Он готов наказать даже собственного сына по самым строгим законам, которые едины для всех:

«Идегэй (Норадынга). Хан кызын алып үзең хан булырга уйладың!.. Беләсеңме син бу илне!.. Нәкышләп кылыч коя белгән останы, туфрактан гәрәбә шикелле бодай үстерә белгән игенчене суярга килдең?.. Норадын! (Йөзенә карап тора. Чигенеп.) Юк, юк! Бу минем углым түгел! Ниндидер кырагай! Алыгыз аны! Иртәгә хөкем булыр! Ябыгыз зинданга!..» [Исәнбәт, 1998: 153].

Из действия в действие более полно раскрывается характер Идегея и дополняется новыми благородными качествами. Романтизированное изображение противоречивых чувств и переживаний главного героя нацелены на усиление эмоционального воздействия произведения на читателя. Идеальный герой, выступающий за интересы простых людей, противопоставляется хану, для которого власть является средством защиты личных амбиций.

Образ Токтамыш хана, последнего правителя Золотой Орды, в трагедии представлен в негативном ключе. Для него на первом месте стоит сохранение власти – трона. Он в тяжелое для государства время старается принять обдуманное решение, направленные на укрепление целостности страны, но его вера в свое всемогущество или зачастую дворцовые интриги сбивают с верного пути. Серьезное влияние на Токтамыш хана имеют его советник Джанбай и ханша Джанике. Джанбай – хитрый, двуличный, коварный тип, обладающий холодным расчетливым умом и действующий всегда только в личных интересах. В деятельности государства его роль велика, это подтверждается и его собственными словами: *«Сарай... менә ул хан сарае! Бу минем түрем иде. Алтын Урданы биредән торып Туктамыш хан кулы беләм мин идарә иттем»* [Исәнбәт, 1998: 148].

Для сохранения своих позиций во дворце именно он приводит мудреца Субру к хану для предсказаний об Идегее, ему также удается поссорить Идегея с сыном Норадыном. И властная ханша Джанике, «умело пользуясь своим положением, привыкла направлять государственные дела в желаемое русло, и

сама же впоследствии становится их жертвой, теряя все самое дорогое» [Саттарова, 2004: 55]. По сути, драматург изображает Токтамыша игрушкой в руках приближенных.

Бесспорно, в трагедии многие вымышленные сцены подчинены идеологическому структурированию содержания эпоса. Скажем, для отображения проводимой Токтамышем политики, направленной против своего же народа, в пьесу включена сцена торговли рабами. В эпосе такого мотива нет. В деталях, с характерными особенностями создавая таких вымышленных персонажей «из народа», как Кильмет, Чулпан, Янбулат, Н. Исанбет также указывает на тяжелую долю простого люда при данном правителе. Восстание народа во главе с Идегеем против хана Токтамыша объясняется, таким образом, как борьба угнетенного народа против угнетателя-хана.

Особое место в трагедии занимает образ 195-летнего мудреца Субры, являющегося воплощением архетипа Старика. Изучая роль Субра-жырау в эпосе, академик В. М. Жирмунский писал, что такие герои, являющиеся вещими певцами-сказителями, мудрыми советниками хана и прорицателями, достигшие баснословного возраста, характерны для древнего синкретизма [Жирмунский, 1973: 184]. Песни Субры об Идегее и о его судьбе, толкование сна Токтамыша, попытки остановить Норадына во время конфликта с отцом – все это направлено на предвещание хода событий, развивающих сюжетную линию пьесы. Вместе с тем в этих песнях и речах Субры, в монологах Идегея воссоздается психологический портрет предков татар, сцены с Суброй позволяют драматургу реконструировать удивительный образ жизни, богатое народное творчество, мировоззрение людей той эпохи. «В них – красота и звучание народного слога, жизненная философия и общечеловеческие ценности Средневековья, которые понятны и близки и современникам Н. Исанбета» [Шарипова, 2021 (а): 55]. Можно констатировать, что этнографизм трагедии напрямую связан со «скопированными» с народного эпоса героями.

Символично и то, что трагедия заканчивается песней Субры, призывающей к единству в борьбе с общим врагом. Тем самым еще раз подчеркивается наличие

в трагедии общечеловеческой, не теряющей значение в любую эпоху идеи: «*Бары да үлә, дусларым, / Үлмәгәндә ни үлми? / Батыр кеше үзе үлми. / Батыр үзе үлгәндә дә / Эше белән сүзе үлми, / Аңа чыккан жыр үлми. / Тор, торыгыз, улларым! / Батыр каны жирдә калмас, / Болайрак итеп гәүдәсен / Кулга алыык, улларым, / Дошман безнең юлда икән, / Көмеш уklar кулда икән, / Кыл жәяне нык тотып / Кузгалыек, улларым!*» [Исәнбәт, 1998: 166].

Безусловно, согласно требованиям соцреализма, трагедию характеризует идеологическая выдержанность в воссоздании образов национального прошлого, художественно отображающих историческую жизнь народа. Главный конфликт пьесы основан на борьбе двух классов периода золотоордынского ханства. Восстание народа против правителя стало лейтмотивом произведения, а главный герой Идегей изображен народным героем, способным объединить протестующий народ и вести его за собой. Как исторический материал, так и способы его подачи выделяются на общем фоне советской литературы, нацеленной на изображение прошлого любого народа любой эпохи вплоть до 1917 года в черных тонах. Как пишет А. Ахмадуллин, «в пьесах Н. Исәнбета самые прекрасные качества человека, прославленные в устном народном творчестве, – любовь к Родине и преданность Отчизне, стремление к свободе, самоотверженность, братство и дружба, мужество и любовь – проникнуты содержанием наших дней. Герои в них предстают в живом и неповторимом облике, вобравшем в себя самые прекрасные человеческие качества и чувства, зародившиеся в душе народа» [Әхмәдуллин, 1993: 247].

«“Многоцветие” мифологического материала, цельность характеров героев, яркость изображенных исторических событий, сочетаясь с идеологическими установками, воплощаются и в проблематике, и в художественных приемах, и в изобразительно-выразительных средствах» [Шарипова, 2021 (а): 55]. Именно поэтому трагедия воспринимается в связке с традицией осознания и осмысления действительности в контексте этнической истории, заложенной в татарской литературе начала XX века.

Подводя итог, можно сказать следующее:

1. В 1930-х – начале 1950-х годов, в период официального утверждения соцреалистического канона и унификации национальных литератур, обращение к фольклорным мотивам, историческим и мифологическим образам в определенной степени открыло путь к жанровым и поэтическим экспериментам в татарской советской драматургии, предоставив возможность вернуться к этническим темам и мотивам, вытесненным из поля зрения татарской драматургии уже в 1920-х годах.

2. Ярким представителем татарской драматургии исследуемого периода, создавшим высокохудожественные произведения по фольклорным и историко-мифологическим мотивам, получившие в дальнейшем достойное место в истории национальной сценической литературы, является Н. Исанбет. Концептуальное значение фольклора в его драматургии заключается в содержательной, сюжетообразующей, моделирующей философский подтекст форме. Творчество Н. Исанбета является ценным как с точки зрения художественного отражения исторической действительности и этнической специфики татарского народа, так и с позиции определения поэтических особенностей татарской советской драматургии изучаемого периода.

3. Комедия «Ходжа Насретдин» и трагедия «Идегей» Н. Исанбета, несмотря на то, что были созданы в рамках существующих идеологических установок, стали уникальными драматическими произведениями своей литературной эпохи, насыщенными двойными смыслами и направленными на формирование национального самосознания татарского народа. Глубокий этнографизм был заложен в выборе исторического контекста – эпохи Булгарского ханства и Золотой Орды. Если в трагедии «Идегей» этнографизм наблюдается в исторических реконструкциях жизненных ситуаций, ярких сцен празднеств, убранстве, одежде, в песнях и диалогах – прежде всего во внешних деталях и описаниях, то в комедии «Ходжа Насретдин» этнический колорит представлен в мировоззрении, психологии народа. Карнавализация, широкое использование народного творчества позволили автору проникнуть в душу своего народа,

превратить его внутренние порывы, горести и радости, смекалку и надежды в единый художественный рисунок.

4. Трагедию «Идегей» характеризует целостность в воссоздании образов национального прошлого, художественно отображающих историческую жизнь народа. Сюжет трагедии основан на классовой борьбе, вместе с тем на первый план выходят такие общечеловеческие ценности, как любовь к Родине, стремление к свободе, самоотверженность, братство и дружба. Этнографизм, этнические составляющие картины мира воплощаются в тематике, конфликте и характерах произведения. Оставаясь даже в заданных соцреалистическим канонам идеологических рамках, трагедия воспринимается как продолжение традиций осознания и осмысления действительности в контексте этнической истории, свойственных татарской драматургии дооктябрьского периода.

5. Анализ поэтики комедии «Ходжа Насретдин» свидетельствует о наличии глубинного фольклорно-мифопоэтического контекста в пьесе, а сила ее художественно-эмоционального воздействия достигается благодаря подлинной народности и этнографичности произведения. Смысловые ассоциации, карнавализация и аллегоричность позволяют провести параллели с современностью, основная идея о неприятии авторитарного режима, тоталитаризма, ограничения гражданских свобод мастерски уводится в ироничный подтекст. Наличие главного героя, близкого духом всем тюркским народам, целостность характеров, яркость сюжета и красочность языка обеспечивают высокую художественность и поэтичность пьесы.

Выводы по главе 2

Вторая глава диссертационного исследования посвящена изучению особенностей основных этапов развития татарской советской драматургии в период 1920–1950 годов. Смена идеологических ориентиров и художественных парадигм в литературе, произошедшая после Октябрьской революции 1917 года, привела к формированию инварианта татарской советской драматургии, характерными особенностями которого стали пропаганда идеи «строительства

новой жизни» в России, изображение данного процесса, нередко в рамках натуралистической «эстетики крови» и путем отказа от личного счастья; наличие *конфликта*, основанного на резком противопоставлении двух враждебных лагерей, классовой борьбе; четкое деление *персонажей* на положительных и отрицательных; художественное сочетание реалистических тенденций с элементами революционной романтики; превосходство пролетарского гуманизма над общечеловеческим гуманизмом. В результате татарская советская драматургия *предметом изображения* определила картину строительства социалистической жизни, взамен – татарской действительности. Это сказалось и в выборе *хронотона* (которого мы определили «интернациональным» ввиду отсутствия чисто-этнических характеристик), системы героев и образов-деталей, изобразительно-выразительных средств.

Если еще к началу 1920-х годов в татарской драматургии не было значительного отрыва от национальных и общечеловеческих идеалов, то ближе к 1930-м годам сценическая литература полностью попала в сферу действия новой культурной концепции социалистического общества. Татарские драматурги вынуждены были под нажимом официальной идеологии отказаться от многообразия тематики и проблематики, свойственной дооктябрьской татарской сценической литературе; в центре драматических произведений оказались одобренные официальными идеологическими постулатами однотипные *темы* (строительство социалистической жизни) и проблемы, вытекающие из нее. Произведением, в котором в полной мере были представлены принципы создания новых советских пьес, по нашему мнению, стала драма Г. Ибрагимова «Новые люди». В ней революционная романтика сочетается с традициями воссоздания характеров, которые были установлены в татарской литературе начала XX века.

Начиная с 1920-х годов основной тематикой пьес становятся классовая борьба, пропаганда идеологии новой власти, становление новых отношений в деревне и в среде творческой интеллигенции, высмеивание традиционного образа жизни татарского народа, религиозности, тема социального раскрепощения женщины. В 1930-х годах ориентиры несколько меняются, особенно в сторону

изображения событий коллективизации сельского хозяйства, индустриализации страны, а позже, в годы Великой Отечественной войны, на арену выходит патриотическая тематика, в центре внимания оказываются такие *мотивы*, как героизм, верность родине и в любви, честность в труду. Драматические произведения послевоенного периода характеризуются продолжением темы героизма людей на войне и в тылу, а также обращением к проблемам коммунистической морали, социалистического труда и семейных отношений тружеников современности. Вместе с тем главная идея пьес, как правило, остается неизменной – это призыв к преобразованию жизни страны и строительству «светлого будущего», которая, в свою очередь, приводит к исключению из поля зрения татарской драматургии этнических проблем. Необходимо отметить, что в период Великой Отечественной войны наблюдается в определенной степени рост авторитета общечеловеческих, гуманистических ценностей. В 1950-е годы канонизация метода социалистического реализма достигает пика.

В исследуемый период перед татарской драматургией, как и перед советской литературой в целом, была поставлена задача создания образа «*нового героя*» – героя революции и войны, энтузиаста труда, являющихся образцом для подражания. Данный образ, изображенный в начале 1920-х годов в качестве целеустремленного бесстрашного смелого героя с твердым характером, находящего удовлетворение в борьбе за счастливое будущее, готового отказаться даже от личного счастья, постигая в этом смысл бытия, к 1930-м годам приобретает такие качества, как самоотверженность, целеустремленность, оптимистичная настроенность к труду и готовность вести за собой других в светлое будущее. В годы Великой Отечественной войны этот тип дополняется такими характерными чертами, как готовность отдать свою жизнь во имя победы (смерть как продолжение жизни в памяти соотечественников) и повышенное стремление к служению родине. Особенностью послевоенного периода является активное обращение драматургов к однотипным образам передовиков производства с коммунистическим мировоззрением. Такой герой был лишен

национальных черт характера. Несомненно, «заштампованность» героев и конфликтов, основанных на противостоянии резко полярных «положительного» и «отрицательного» персонажей, нередко приводила к трафаретной схематичности сюжетов пьес. Сохранилось доминирование диалога в *речевой организации текста*.

Таким образом, начиная с 1920-х и до середины 1950-х годов татарская драматургия находилась под идеологическим и административным давлением насильно навязанного социалистического реализма. Несмотря на то, что отклонения от общепринятых постулатов не приветствовались, были весьма удачные попытки жанровых и художественных экспериментов, обеспечивающих вариативность в татарской сценической литературе исследуемого периода. Во-первых, традиции национальной драматургии начала XX века сохранились в эмигрантской литературе, а также, с некоторой адаптацией к изменившимся условиям, в романтических драмах, комедиях К. Тинчурина, Ф. Бурнаша, М. Файзи и др. Во-вторых, весь период эволюции татарской драмы в указанный период наблюдаются попытки татарских драматургов внести изменения в поэтический мир произведений. В частности, уже во второй половине 1920-х гг. в ряде комедий (Н. Исанбет, К. Тинчурин, Ф. Бурнаш и др.) осмеяние или критика идеологов, мелких чиновников советского времени было направлено на изменение *проблематики* произведений: татарская драматургия стремилась осмыслить сложные и противоречивые проблемы и явления своего времени.

К тому же историко-революционная тематика обеспечила, на фоне громкого революционно-патриотического голоса, экзистенциально-трагических мотивов о жертвах, разрушенных идеалах; а также позволила обращаться к событиям прошлого татарского народа, воссоздавать образы представителей этнического сообщества, открывала возможность для возрождения традиционных художественных приемов и средств. Хотя 1930-е гг. характеризуются как время укрепления единственного – советского инварианта татарской драмы, мы склонны считать подобные эксперименты татарских драматургов в сфере поэтического мира не только желанием избежать искусственности в конфликте,

проблематике, героях, изображенной картине, но и результатом попытки изменить сценическое искусство в целом.

В период Великой Отечественной войны произведением, представившим подлинно народного героя в изменившихся условиях, стала драма М. Амира «Миңлекамал» («Минлекамал»). Но в целом, татарская драматургия военного времени не сумела преодолеть искусственности в изображении. Основанный на классово-социальном противостоянии сторонников и врагов нового строя, на противоборстве личного желания и социального долга главных героев *конфликт*, который был далек от социалистической действительности, под идеологическим нажимом постепенно терял значение в структуре драмы, эта тенденция приводила к «бесконфликтности» в драматургии.

Но свой, присущий только этому роду татарской литературы путь был найден еще в конце 1930-х гг.: это «возврат» к фольклорным первоисточкам, историческим и мифологическим сюжетам, фольклорным, этнографическим мотивам, вытесненным из поля зрения в 1920-х годах. На примере пьес «Идегей», «Ходжа Насретдин» Н. Исанбета можно констатировать, что такая возможность изменения поэтического мира позволила татарским драматургам создавать уникальные высокохудожественные драматические произведения, направленные на формирование национального самосознания татарского народа. Хотя и оставались в идеологических рамках, заданных соцреалистическим канонам, изображая даже историческое прошлое с точки зрения классового конфликта, разделяя героев на положительные и отрицательные на основе классовой принадлежности, тем не менее, эти драмы вернули в татарское сценическое искусство этнический *хронотоп* и *национальный поэтический мир*, тем самым восстановив связи с традицией дореволюционной татарской драматургии.

ГЛАВА 3. ИНВАРИАНТ ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ»: ОРИЕНТИР НА ПРАВСТВЕННОСТЬ И ГУМАНИЗМ

3.1. Переосмысление социальных норм и роли человека в обществе

1960–1980-е годы являются одним из важных этапов в истории развития национальной сценической литературы: татарская драматургия этого времени характеризуется постепенным отказом от официально утвержденных канонов советской литературы и возвращением к национальным литературным традициям; именно в этот период драматургия «накопила довольно богатое наследие, которое и по численности написанных произведений, и по качеству, жанровому многообразию и особенностям стиля отличается от предшествующих периодов, присущих татарской советской сценической литературе» [Ахмадуллин, 2012: 311].

Бесспорно, что «начавшийся в 1960-е годы в татарской литературе процесс возрождения был обязан прежде всего первому, социально-политическому, фактору – «хрущевской оттепели». Победа в Великой Отечественной войне, надежда на возрождение демократических основ огромной и сильной страны, разоблачение культа личности и многие сопутствующие «оттепели» события произвели революцию в умах» [Загидуллина, 2014: 126–127]. Естественно, как и в русской литературе, «поначалу ни о какой радикальной смене официальной художественной парадигмы речи не было, за ее пределы реформаторская мысль не выходила. И теоретические расхождения касались лишь внутренних возможностей, ресурсов метода социалистического реализма» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, а: 96]; «несмотря на внешние изменения в культуре и политике, в годы оттепели многие фундаментальные тропы – ключевые метафоры, которые определяют основные повествовательные модели, характерные для текстов определенного исторического периода, – остались теми же, что и в сталинской культуре: «положительный герой», «семья» и «война» [Прохоров, 2007: 7].

Как пишет А. М. Закирзянов, «художественные поиски в татарской драматургии исследуемого периода были тесно связаны с общим литературным процессом, в котором отчетливо чувствовались два направления: первое из них – это увлечение изображением лакированных жизненных явлений, наивно и однобоко построенными коллизиями, легкими способами разрешения конфликтов, основываясь на образах коммунистов или на партийные предписания, а второе направление характеризуется стремлением продолжить лучшие традиции многовековой татарской литературы, ориентированные на национальные и общечеловеческие ценности, на изображение образа жизни, традиций, обычаев народа – описание эпохи во всей полноте» [Закиржанов, 2018, б: 454]. Постепенно происходит превалирование второго направления над первым, что приводит к формированию новой нравственно-гуманистической концепции, основанной на переосмыслении социальных норм и роли человека в обществе. В центре внимания драматургов оказывается процесс познания человеком себя и окружающей действительности, духовного развития личности, подразумевающийся в то время одним из основных условий дальнейшего развития советского общества. Идеино-эстетические особенности, присущие татарской советской драматургии начинают меняться, приобретая новое содержание и заиграв другими красками, что приводит к трансформации инварианта сценической литературы.

Этому, безусловно, способствовали также и творческие дискуссии, проведенные в 1960-х годах как на республиканских совещаниях татарских драматургов и театральных критиков, так и организованные на страницах газеты «Социалистик Татарстан» и журнала «Совет әдәбияты», которые были направлены на обсуждение современного к тому времени состояния татарской сценической литературы и театрального искусства. Эти прения, ставшие продолжением начатой во второй половине 1950-х годов тенденции усиления внимания к вопросам драматургии, были вызваны повышенным интересом литературоведов, театральных критиков и писателей к вопросам о герое современности и жанровых границах драматургии, стремлением избавиться от

бесконфликтности и схематичности изображения характеров, обогатить сценическую литературу в тематическом плане. Выступления и статьи Г. Кашшафа, И. Нуруллина, Х. Кумысникова, Б. Гиззата, Г. Халита, К. Гиззатова, Х. Уразикова, Ш. Сарымсакова, М. Амира, Х. Вахита, Н. Даули и др., порой даже противоречащие друг-другу, были направлены на анализ имеющегося состояния драматургии и определение путей ее дальнейшего развития, что уже подтверждало необходимость кардинальных изменений в татарской драматургии в идейно-эстетическом плане.

Д. Ф. Загидуллина, изучая литературный процесс 1960–1980 годов, называет его «процессом возвращения к национальным традициям, к продолжению модернистских поисков татарской литературы начала XX века», предпосылкой для которого стало, несомненно, появление возможностей для использования творческих достижений предыдущих поколений, а именно снятие ограничений в отношении изучения творческого наследия Дардеменда, С. Сунчелея, Ш. Бабича, Н. Думави, Ф. Бурнаша и др., возвращение в литературный процесс имен М. Джалиля, Х. Туфана и др. [Загидуллина, 2014: 127]. Данная тенденция в полной мере нашла отражение и в татарской драматургии, и в сценическом искусстве: именно в этот период татарские театры начали обращаться к ранее запрещенным пьесам К. Тинчурина, Ф. Бурнаша, Ш. Усманова, Ф. Сайфи-Казанлы, Г. Ибрагимова. Кроме того, серьезное пополнение ряда татарских мастеров сценической литературы с приходом на литературную арену целой плеяды молодых талантливых драматургов, таких как Шариф Хусаинов, Хай Вахит, Аяз Гилязов, Ахсан Баянов, Ильдар Юзеев, Туфан Миннуллин, стало серьезным толчком для дальнейшего не только количественного роста, но качественного развития татарской драматургии. Характерные особенности татарской литературы 1960-х годов: стремление к «обогащению соцреализма гуманистическими представлениями о ценности жизни отдельно взятого человека», «глубоким обобщениям через обращение к сложным морально-этическим проблемам, к противоречивому психологическому миру современников» [Ханзафаров, 1996: 240] – нашли наиболее полное

отражение в их творчестве и стали ключевыми особенностями инварианта татарской драматургии периода оттепели, основанного на нравственно-гуманистической концепции. В центре внимания пьес этого периода, таких как «Беренче мэхэббэт» («Первая любовь», 1960), «Рэхим итегез!» («Добро пожаловать!», 1961) Х. Вахита, «Җиз кыңгырау» («Медный колокольчик», 1959), «Киек Каз Юлы» («Млечный путь», 1960), «Көзге ачы җилләрдә» («Осенние ветры», 1961) А. Гилязова, «Зөбәйдә – адәм баласы» («Зубайда – это дитя человеческое», 1961) Ш. Хусаинова, «Сатучылар» («Продавцы», 1961) Ю. Аминова и др., в основном, оказались обычная повседневная жизнь людей, их простые житейские хлопоты, но в то же время в этой обыденности была своя тонкая поэтика – воспевание красоты межличностных отношений, жизненного уклада, мыслей и чувств, стремлений каждого человека, а житейские хлопоты отличались острым драматизмом. Таким образом, предметом изображения татарской драматургии вновь стала действительность, но рассматриваемая не через призму советской идеологии, а нравственности – этнической и общечеловеческой. Такая смена концептуальной основы инварианта советской драматургии спровоцировала появление классического конфликта Добра и Зла, который, в свою очередь, охватывал противостояние не только духовного и материального начал, милосердия и жестокости, щедрости и жадности, открытости и душевной черствости, но и между общественным долгом и личными интересами, активности и равнодушия, трудолюбием и эстетством и т.д. Такое разнообразие противопоставляемых качеств не противоречило, а совпадало с советской идеологией периода оттепели, которая провозгласила «соцреализм с человеческим лицом» [Лейдерман, 2003, а: 89].

Особое место в татарской драматургии исследуемого периода занимает творчество татарского драматурга Хая Вахита (1918–1978), «признанного одним из тех авторов, кто в послевоенные годы влил в сценическое искусство новую струю, вернул зрителя в театр, испытывавший определенный творческий кризис» [Ахмадуллин, 2012: 315]. На наш взгляд, именно с его пьесы «Беренче мэхэббэт» («Первая любовь», 1960), в которой впервые в татарской драматургии советского

периода были изображены новые герои – представители молодого поколения, способные к сильным чувствам, бескомпромиссные, целеустремленные и умеющие отстаивать свою точку зрения, начинается смена инварианта татарской сценической литературы.

Х. Вахит является автором десятков драматических произведений, в том числе популярных и востребованных театрами драм, музыкальных комедий, либретто для опер. Его пьесы «Беренче мэхэббэт» («Первая любовь», 1960), «Рэхим итегез!» («Добро пожаловать!», 1963), «Кайда соң син?» («Где же ты?», 1963), «Карлыгач канат кага» («Взлет ласточек», 1964), «Соңгы хат» («Последнее письмо», 1966), «Туй алдыннан» («Перед свадьбой», 1969), «Мэхэббэт жыры» («Песня любви», 1971), «Кияүләр» («Женихи», 1972), «Күк капусы ачылса» («Если улыбнется счастье», 1973), «Мэхэббәтең чын булса» («Если любовь настоящая», 1976) и др. неоднократно были поставлены на многих сценах национальных театров страны и снискали признание широкой общественности. «В татарской литературе 60-х годов Х. Вахит выступает продолжателем традиций татарской драматургии, обращенной к теме любви и молодости, которая идет от Г. Ильяси, Ф. Халиди, Г. Кулахметова, М. Файзи, Ф. Бурнаша, создателем новых героев современности, героев, которые проявляют волевой дух, высокие нравственные качества, остаются преданными своим идеалам, мечте, любви и самым простым человеческим ценностям» [Габдуллина, 2020: 40], что становится художественным проявлением сохраненных в генетической памяти основных свойств инварианта татарской классической драматургии, таких как сфокусирование внимания на личности и его внутреннем мире; основанность конфликта пьес на противоречиях взглядов героев на общечеловеческие и национальные ценности.

Пьесой, «сыгравшей в свое время значительную роль в освобождении героя-современника от традиционных рамок» [Әхмәдуллин, 1970: 131] и принесшей автору серьезную славу, стала драма «Первая любовь». Пьеса была впервые поставлена на сцене Татарского государственного академического театра им. Г. Камала в 1960 году, и в этом же году автор и режиссер

Р. Бикчентаев за эту постановку были удостоены Государственной премии им. Г. Тукая. Позже она была представлена зрителям в около сорока театрах Советского Союза (Уфа, Нукус, Алма-Ата, Ташкент, Самарканд, Бухара, Оренбург, Ульяновск, Чебоксары и др.) и тепло воспринята ими. Это объясняется тем, что «тема «Первой любви», ее эмоциональный тон оказались созвучными общественному настроению рубежа 1950–1960-х годов, когда параллельно с либерализацией политической системы происходила гуманизация культуры. В ее центре вновь оказывается человек как таковой, в многообразии интеллектуальных и эмоциональных проявлений» [Ибрагимов, 2012, а: 131].

В драме изображены события, происходящие в дни современности в семье директора школы Салима Гиреевича. Действие начинается с того, что к ним приезжает восемнадцатилетний парень Талгат, который сообщает о смерти своей матери и передает Салиму Гиреевичу написанное ею письмо. Прочитав письмо, Салим Гиреевич узнает, что Талгат – это его когда-то по молодости не признанный родной сын, после чего предлагает парню остаться жить в их семье. Вскоре возникает непредвиденная ситуация: взаимная симпатия между Талгатом и дочерью Салима Гиреевича Рахилей перерастает в первую любовь. Таким образом, сюжет пьесы находит развитие вокруг интриги, связанной с тайной рождения главных героев, и это держит читателя в постоянной эмоциональной напряженности. Только в последнем действии драмы интрига находит свою развязку: выясняется, что Рахилия – приемная дочь Салима Гиреевича и его жены Камили, и это снимает препятствия для влюбленных молодых людей.

Конфликт пьесы основан на серьезном противоречии между взглядами героев на такие ценности, как любовь, семья, смысл жизни, честный труд. Драматургом создана достаточно своеобразная ситуация: психологический мир представителей двух поколений – отца и сына – раскрывается путем показа их отношения к чувству первой любви. Любовь становится для обоих серьезным испытанием. Салим Гиреевич по молодости, побоявшись ответственности, не смог достойно преодолеть его и всю жизнь живет с угрызениями совести. А сын оказался более стойким, чем отец, и, несмотря на искусственно созданные

автором преграды, остается верным своим чувствам. Таким образом, в пьесе, раскрывающей довольно часто встречаемую и традиционную для татарской драматургии тему молодости и любви в непривычных для читателя ракурсах, в отличие от соцреалистической модели литературы, образ нового героя начинает определяться не идеологическими, а нравственно-эстетическими параметрами.

Пьеса примечательна тем, что в ней впервые в татарской драматургии изображены новые оригинальные характеры таких героев, как Талгат и Рахия, на что указывают практически все исследователи творчества Х. Вахита. Они являются яркими представителями молодого поколения, способными к сильным чувствам, отличаются целеустремленностью и умением отстаивать право на свою точку зрения. Это качество – умение добиться своего, не сворачивая с пути, отстаивать и бороться – выделяется автором как свойство, присущее человеку вообще, а поколение «отцов» показывается им как потерявшее этот дар, «потерянное поколение» XX века. Отметив, что появление таких характеров – одна из особенностей драматургии 1950–1960-х годов, М. И. Ибрагимов подчеркивает их схожесть с героями пьес В. Розова «В добрый час» (1955), «В поисках радости» (1956), А. Арбузова «Иркутская история» (1959), А. Штейна «Океан» (1960) и других [Ибрагимов, 2012, б: 6]. Такие герои в подтексте позволяют драматургам критиковать жесткие социально-политические условия, в которых оказались целые поколения. Это приводит к тому, что концепция героя татарской драматургии претерпевает изменение, но в то же время сохраняется ее концептуальная основа – функция борца, заложенная уже в начале XX века: вместо социально активного типа – борца за новую жизнь, строителя социализма, выходит на первый план борец за нравственность и духовность.

Главный герой Талгат изображен самостоятельным, трудолюбивым, искренним парнем. Он, ввиду того что вырос без отца и ему с детства приходилось помогать матери, отличается от своих сверстников серьезным взглядом на жизнь и умением принимать самостоятельные решения. Талгат поставил перед собой цель остаться после окончания школы трудиться в деревне и поступить учиться в институт заочно. Если в начале пьесы мы встречаемся с

неопытным, вспыльчивым, сомневающимся в своих решениях парнем, то к концу произведения видим существенный рост характера главного героя, под его влиянием меняются взгляды и его возлюбленной Рахили. Автор, оставаясь в рамках творческого метода социалистического реализма, изображает главного героя Талгата самосознательным и стремящимся к честному труду молодым человеком. Идея возвеличивания трудящихся, являющаяся характерной особенностью советской литературы, проходит через все произведение, однако, в отличие от драматических произведений предшествующего этапа, основное внимание направлено уже не на изображение напряженной рабочей атмосферы, деловых отношений, а на красоту духовного мира рабочего человека, который сам, добровольно, а не из-за директив и указов стремится изменить окружающий мир к лучшему. Как видно, в отличие от революционного романтизма и советского мифа, являющихся составной частью литературного творчества 1920–1950-х годов, основной акцент перемещается на создание общечеловеческого идеала.

Рахилия, шустрая, в меру капризная, но в то же время добродушная девушка, представлена со всеми переживаниями, эмоциями. А. Г. Ахмадуллин, анализируя «Первую любовь», оценивает данный характер «удачным, своего рода художественным открытием автора в появлении серии образов озорных, находчивых, но неопытных девушек. Они вначале относятся к жизни легкомысленно, однако со временем избавляются от ветрености, нащупывают твердую почву под ногами и становятся на путь избавления от своих недостатков» [Ахмадуллин, 2012: 318]. Она также тверда в своих решениях, уверена в поступках, не случайно произведение заканчивается словами Рахили о том, что она любит парня, приняла решение – не отпускать его, строить совместную жизнь на родной земле. Эти произнесенные уверенным тоном слова имеют такую силу убеждения, которая не оставляет ни малейшего сомнения у читателя в том, что так и будет: *«Җибәрмим, беркая да җибәрмим! Үзем да китмим, сине да җибәрмим! Киләчәгемне мин беренче мәртәбә шулай ачык күрәм. Син ачтың аны. Ул мине үзенә дәшә. Мин аңа икеләнмичә, тайпылмыйча,*

ашкынып барам. Синең белән бергә, җитәкләшеп барам! Син минем бөтен тормышымны әйләндереп ташладың. Тормышның шулкадәр матур икәнлеген белми идем әле мин. Әнә шул камышларны да, менә бу кәкре каенны да, әнә андагы көтүеңне дә – барысын да, барысын да яратам. Ишетәсеңме, яратам! Беренче мәртәбә!» [Вахит, 1968: 68].

Образы данного типа в дальнейшем нашли продолжение и дополнение в творчестве и других драматургов. Например, образ Зубайды в трагикомедии Ш. Хусаинова «Зөбәйдә – адәм баласы» («Зубайда – дитя человеческое», 1961), Диляфруз в водевиле Т. Миннуллина «Диләфрүзгә дүрт кияү» («Четыре жениха Диляфруз», 1972) и др.

Мы согласны с мнением А. М. Закирзянова, что противоречивый образ Салима Гиреевича, живущего с угрызениями совести за допущенные в молодости ошибки, в то же время не имеющего в себе сил исправить их, также можно считать серьезным открытием Хая Вахита. Автор, сфокусировав внимание на его внутреннем конфликте, душевных переживаниях, призывает читателя избегать необдуманных поступков, способных испортить всю дальнейшую судьбу. Драматург далек от прямых наставлений, основная идея пьесы раскрывается через оценку героями происходящих событий и самооценку самих персонажей: *«Сәлим (Госманга). Сез мине авырлык китерү белән куркытырга уйламагыз. Иң авыры аның менә монда. (Күкрәген күрсәтә.) Вәҗдан газабы аның иң авыры» [Вахит, 1968: 68].*

Здесь необходимо особо отметить мастерство типизации драматурга. Изображая Салима Гиреевича типичным представителем своего поколения – поколения, чей нравственный выбор пришелся на времена становления советской идеологии, культа личности и других социально-политических катаклизмов, Хай Вахит в подтексте воссоздает картину их прошлого и настоящего. По сути, персонаж воссоздан в статусе положительного героя, но, в отличие от традиций советской драматургии, со сложным и противоречивым характером, человеком, у которого могут быть «скелеты в шкафу» и который живет в состоянии

переживания мук совести. Прежде всего из-за того, что в свое время не сумел проявить твердость характера!

Метафорический образ «вөждан газабы» («муки совести»), озвученный Салимом Гиреевичем, становится критерием оценки поведения и самочувствия целого поколения – поколения 1930–1950 гг. Впервые представленный Х. Вахитом в драматургии, образ закрепляется в татарской прозе А. Еники, становится лейтмотивом в произведениях, рассказывающих о событиях тех лет.

Необходимо особо отметить, что, сталкивая характеры, исследуя нравственный мир своих героев, движения их души, Хай Вахит видит, прежде всего, богатство духовного мира обыкновенных людей. «Чувства и переживания героев реалистичны, в них нет шаблонности, схематизма, столь характерных для драматургии предшествующего десятилетия. Перед читателем предстают не идеализированные герои, а жизненно правдивые характеры» [Ибрагимов, 2012, а: 131]. Драматург в то же время не увлекается и критикой отрицательных героев, стремится понять причины их ошибок, объективно оценить поступки. Главная идея произведения заключается в том, что отношение к любви, родным, жизни, труду неотделимо от нравственных качеств личности. Автор, ставя героя в ситуацию выбора, обращает внимание читателя на логику мысли и поступка персонажей, таким образом раскрывает духовный мир героев. Изображение противоречивых чувств в виде целостного процесса, умение показать причинно-следственную связь мыслей и поступков свидетельствуют о психологическом мастерстве драматурга. Музыкальность, лирические песни, превращаясь в лейтмотив пьесы, служат раскрытию духовного мира героев, психологического состояния персонажей, повышают художественную ценность произведения. Таким образом, все это указывает на существенное обогащение поэтического мира драматургии исследуемого периода. Хотя изображенные события, проблематика драмы, герои – этнически не мотивированы, детализация поэтического мира позволяет в какой-то мере воспринимать их в национальном ключе.

Как отмечает А. Ахмадуллин, пьеса «Первая любовь» стала программной для дальнейшего творчества Хая Вахита [Ахмадуллин, 2012: 316]. Тема, идея, система образов нашли продолжение и развитие в последующих драматических произведениях автора. Целый ряд драматических произведений, написанных драматургом в 1970-е годы, начинают в татарском искусстве сцены разговор о такой ценности, как совесть, которая представляется как обязательное условие достижения счастья, не только в личной жизни, но и обществом, этническим сообществом, человечеством вообще. В этом плане новизной и неожиданностью решений отличаются драмы Х. Вахита «Соңгы хат» («Последнее письмо») и «Туй алдыннан» («Перед свадьбой»).

Знаковой фигурой татарской драматургии исследуемого периода, «обогадившей национальное сценическое искусство новыми своеобразными пьесами, новыми образами, воплощающими неповторимые оригинальные характеры, способствующей театру двигаться вперед путем находок новых тем, новых художественных средств, успешно продолжившей традиции Г. Исхаки и Г. Камала, К. Тинчурина и Ф. Бурнаша, Н. Исанбета и Т. Гиззата, Р. Ишмурата и Х. Вахита» [Ахмадуллин, 2012: 442], является народный писатель республики, лауреат премии имени Г. Тукая, драматург Туфан Миннуллин (1935–2012). Его произведения, написанные в 1960-е годы, стали серьезным шагом в переосмыслении художественных взглядов в татарской драматургии советского периода и возобновлении характерных свойств инварианта классической татарской сценической литературы, прежде всего, в воссоздании национальной действительности. Как отмечает А. Закирзянов, «он отважно стоит на страже устоев татарской нации, ее образа жизни, обычаев, обрядов и традиций, <...> мощью своего таланта отстаивает мысль о том, что основными качествами, определяющими суть национального менталитета, являются трудолюбие, уважение к старшим, сохранение духовной связи и преемственности между поколениями, верность вековым нравственным канонам, любовь к родной земле» [Закирзянов, 2019, б: 195]. По нашему мнению, он стал тем драматургом, который впервые после долгого перерыва в концептуальной основе инварианта

советской драмы на первое место выдвинул самые актуальные для татарского народа проблемы, показав не только их особенность, условия возникновения, но и обозначив пути решения и последствия, что отразилось в создании художественной картины мира.

Одна из первых пьес Т. Миннуллина – «Нигез ташлары» («Камни фундамента», 1968) стала серьезным поворотом в татарской советской драматургии в сторону художественного изображения проблемы моральных ценностей, нравственного здоровья нации, духовной преемственности поколений. Это произведение, относящееся к популярному в этот период жанру бытовой комедии, характеризуется обращением к глубинным национальным основам, поднимает «вечную проблему» отцов и детей, которая была особенно актуальна в период формирования и становления инварианта татарской классической драмы, полностью изменив ценностный ориентир.

Драматург показывает жизненное событие через увлекательный сюжет. Всю жизнь проживший в деревне и уважаемый односельчанами Гарифулла вдруг решает направить сыновьям срочную телеграмму о своей болезни. Неожиданная весть собирает детей в родной дом, в котором их ожидает серьезный разговор с отцом. Обостряя конфликт пьесы, автор ставит перед собой цель раскрытия сути нравственной позиции сыновей Гарифуллы – равнодушного Ханифа, высокомерного Хамита, привыкшего жить в достатке Халила, не думающего о продолжении рода Халима. Как видим, сюжет произведения развивается вокруг темы отчего дома и проблемы прочности его фундамента, то есть рода Ахмадиши, которым так гордится Гарифулла, и заставляет читателя серьезно задуматься о смысле жизни, нравственных канонах, прочности родственных связей.

Название пьесы «Камни фундамента» несет большую смысловую нагрузку, глубоко символический характер, ассоциируя базовые человеческие ценности – семейные традиции, преемственность поколений, честность, благородность – с архетипом «фундамент дома», а «камни, лежащие в фундаменте дома, ассоциируются с такими понятиями, как сила рода, прочность родственных уз,

верность нравственным традициям нации» [Закирзянов, 2019, б: 195]. Как известно, в мировой культуре XX – начала XXI века архетип «дом», в котором заложены концепты «семья», «любовь», «родина», выступает одной из основополагающих ценностей, имеющих нравственно-философское содержание [Денисова, 2014: 9], в частности, «в татарской драматургии 1960–1980 годов отчий дом (йорт – нигез) становится лейтмотивом, сущностные характеристики которого выражены в ориентации на ценности традиционного порядка, в адекватности апробированным, вековым формам народной жизни» [Батталова, 2006, а: 18]. Необходимо отметить, что в татарской драматургии 1960-х года наблюдается тенденция активного обращения к образам-символам, отражающим национальное своеобразие и специфику, благодаря которым обеспечивается глубина основной идеи, а также создается возможность передачи скрытого содержания. К примеру, в этом плане вызывает особый интерес также пьеса «Жиз кыңгырау» («Медный колокольчик») А. Гилязова. «В произведении автор свободно использует внутренние возможности организации текста: хронотопы *пятница*, *ярмарка*, символ медного колокольчика ассоциируются с понятием «хранителя единства нации». В плане раскрытия темы, проработки образов, использования условных приемов пьеса является новым словом в татарской драматургии» [Хэбетдинова, 2018: 178]. В целом в татарской драматургии исследуемого периода пьесы А. Гилязова занимают особое место, «на протяжении десятилетий он оставался истинным художником-гуманистом и если не выступал открыто против существующей системы, то косвенно – в драмах – выражал свое неприятие политики подавления воли человека и детерминирования жизни косной идеологией» [Сагитова, 2007: 12].

В драматургии исследуемого периода одним из критериев оценки характера героев пьес становится верность национальным традициям и народным устоям. Защитником и блюстителем незыблемости национальных традиций в комедии «Нигез ташлары» («Камни фундамента») выступает главный герой Гарифулла. «Глубоко народный характер главного героя Гарифуллы представляется как камертон народного духа. Это и мудрость, и нравственная чистота, это и

строгость, и решительность, это и острый язык народа» [Ханзафарова, 1996: 175]. Он выступает главным олицетворением народной оценки деяний и жизненных позиций персонажей, через его речь передается идейно-нравственная позиция автора. Для ее осознания чрезвычайно важным является заключительное действие, в котором обращение Гарифуллы к своему внуку Флориду звучит как итог разыгравшемуся конфликту: *«Әгәрәнки, син өй салырга уйласаң, нигез ташларың таза булсын. Мурып беткән таш өстенә өй салып булмый, өй, бүрәләре искергәнче үк, кыйшаеп, ишелеп төшә. Ә таза нигез ташы өстенә әллә ничә тапкыр өй салырга була. Мәнә мин дә әтиеңне, абыйларыңны шуның өчен ачуланам. Алар нык, таза булса, минем нәселнең гомере озын булачак»* [Миңнуллин, 1974: 193].

Таким образом, «мотив отчуждения от отчего дома – рода – деревни – народа раскрывается с помощью многопланового символа дома. <...> В пьесе принципиально важной становится глубинная связь дома с традицией и родом, с феноменом наследования (как материального, так и духовного)» [Батталова, 2, а: 18]. Отказ Гарифуллы от строительства нового дома воспринимается читателем не как сопротивление новому, а как стремление к сохранению веками сложившихся национальных традиций, народных устоев, семейных ценностей.

В татарской прозе 1960–1980-х годов в качестве одной из особенностей данного периода отмечается возвращение в национальную литературу концепции сильного человека, принимающего облик национального героя [Заһидуллина, 2015: 159]. Несомненно, эта особенность характерна и для татарской сценической литературы. На наш взгляд, именно таким является главный герой комедии Гарифуллы, уважаемый человек в деревне, отличающийся сильным характером, высокой нравственностью, имеющий собственное мнение на все происходящее. Поэтому его приглашение сыновей к откровенному разговору, строгая оценка их поступков воспринимаются настолько естественно, что кажутся не только отцовским наставлением, а всеобщим призывом к соблюдению «неписаных законов» татарского народа. Психологически тонко разработанные характеры, жизненная правдивость и нравственно-философская широта конфликта

позволили автору поднять в пьесе серьезные проблемы, касающиеся отношения к родной земле, к моральным ценностям. Неисчерпаемый и загадочный мир человека, в котором фокусируются проблемы бытия – и нравственные, и житейские, – стал объектом художественного постижения в пьесе. В связи с этим Н. Ханзафаров рассматривает разговор главного героя с сыновьями и в качестве «монолог-размышления, диспута с самим собой» [Ханзафаров, 1996: 175].

Таким образом, Т. Миннуллин в комедии «Камни фундамента» смог поднять в критическом ключе злободневные нравственные проблемы не только своего времени, но и актуальные для татарского народа в целом. Автор с помощью комических приемов говорит о «весьма серьезных вещах», а единство комизма и драматизма, использование элементов тонкого психологизма, применение приемов пьесы-диспута обеспечивают высокую художественность произведения. На наш взгляд, этой комедией Т. Миннуллина не только определяются ценности, являющиеся «фундаментом» татарской жизни, но и, путем развития новых тенденций, заложенных в пьесах Х. Вахита, А. Гилязова, устанавливается основа-«фундамент» инварианта татарской драматургии исследуемого периода: переход от изображения социальной картины мира к изображению картины национального мира, переместив основное внимание на духовный мир человеческой личности, особенности менталитета и жизненного уклада татарского народа; ориентированность на нравственно-гуманистическую концепцию; основанность конфликта пьес на противоречиях взглядов героев на такие общечеловеческие ценности, как любовь, семья, преемственность поколений, смысл жизни, честный труд и выстраивание его как результата психологического и философского поиска человеком своего «я»; ориентированность на идею сохранения в человеке гуманистического начала, совести, нравственных качеств; создание образа нового героя, определяющегося не идеологическими, а нравственно-эстетическими параметрами, как честность, благородство, верность традициям и др.; появление художественных приемов, совпадающих с амплуа национального характера героев.

Как видно, «хрущевская «оттепель» приоткрыла клапан, питающий искусство нетрадиционными для соцреализма идеями, сюжетами, образными решениями» [Васильев, 2000: 180]. Расширение тематического диапазона, связанного с отражением современных изменений в жизни народа, привело татарскую драматургию к новым художественным поискам, совершенствованию содержания и формы драматических произведений. Как и в русской литературе, «с завидным упорством и мужеством многие драматурги 60-х – начала 80-х годов, их герои демонстрировали с театральной трибуны пороки системы, преступно разрушающей страну, ее природу, деформирующей человеческое сознание, представление о нравственных ценностях» [Громова, 1999: 9].

К таковым относится творчество известного татарского драматурга Шарифа Хусаинова (1929–1999). Его комедия «Зөбәйдә – адәм баласы» («Зубайда – это дитя человеческое», 1961) и в особенности драма «Әни килде» («Мама приехала», 1968, другое название «Әниемнең ак күлмәге» – «Белое платье матери») начинают большой разговор об этнических и общечеловеческих нравственных законах, об их искажении и утере в советское время и, как следствие, утрате людьми человеческих качеств.

Драма «Мама приехала», написанная в 1968 году, быстро обрела популярность и была сыграна на сцене Татарского академического театра около четырехсот раз, а также поставлена во многих театрах страны на разных языках.

В пьесе события разворачиваются вокруг ситуации, связанной с серьезной болезнью матери. Приехавшая в город Мама случайно попадает на свадьбу своего младшего сына. Собравшиеся на свадьбу дети радостно встречают ее, но, когда узнают о болезни матери, ситуация начинает быстро меняться. Мама, вырастившая десятерых детей, в последние дни своей жизни оказывается в чужом доме на попечении у чужих людей. Таким образом, противоречивые взаимоотношения детей и матери, родных братьев и сестер легли в основу конфликта пьесы.

Ш. Хусаинов своей драмой ставит множество серьезных вопросов, связанных с взаимоотношениями как в отдельной семье, так и в обществе в

целом. Смело поднимая значимые социально-нравственные проблемы эпохи, такие как бездуховность, безответственность, эгоизм, автор приводит читателя к мысли, что духовная искаленность является, в первую очередь, следствием советской идеологии, основанной на тоталитарном режиме и атеистических взглядах. «Борьба нового общества против религиозно-культурных традиций автором поднята до уровня трагедии, надвигающейся на человечество» [Заһидуллина, 2015: 281]. Старшее поколение, получившее воспитание на народных, религиозных, национальных традициях, противопоставляется поколению советской эпохи. Ярким примером является образ Ислама, который по характеру – полная противоположность своей матери: материальное богатство для него превыше всего. Эта мысль подтверждается и репликой внука Мама, безответственного, живущего за счет родителей тридцатидвухлетнего Альфреда: *«Хәзер яшьлар сезнең кебек түгел шул, әби. Без башкачарак яшәргә яратабыз»* [Хәсәенов, 2003: 195].

Несмотря на то, что в пьесе социальная среда, на первый взгляд, кажется только фоном для событий, автором делается своеобразный шаг к озвучиванию проблем общественной морали, человека и общества, личности и эпохи. В центр внимания ставится нравственное состояние общества, указывая на такой его признак, как кризис духовности. Утрата нравственности объясняется отказом от вековых национальных традиций, «неписаных» законов быта и бытия, отчуждением целых поколений от этнических ценностей. Такая мыслеформа возвращает в драматургию многие приемы и средства изображения национальной картины мира, которые были представлены в произведениях драматургов начала XX века.

Главным героем драмы является Мама. Ей свойственны такие качества, как доброта, трудолюбие, искренность, выдержанность. Как мы видим, в отличие от других персонажей, она не имеет конкретного имени. Таким образом, уже в начале пьесы становится понятно, что Мама – это типический образ, а ее белое платье – это символ душевной чистоты, высокой нравственности. В произведении «судьба матери приравнивается к судьбе Родины-Матери, и

драматург приглашает зрителя-читателя к разговору об отношениях к Матери – Родине – прошлому. Это удастся через типизацию образа матери, доведения его до уровня символа» [Заһидуллина, 2015: 282]. Ее обращение к своим детям в финале драмы звучит как завещание всему человечеству: *«Васыятем шул: кеше булыгыз! Куркак эсан булудан сакланыгыз! Кеше куркак булса, үзенең эсанын саклап калу өчен теләсә нинди түбәнлеккә бара. Атасын да, анасын да, хәтта Ватанын да сата!..»* [Хөсәенов, 2003: 210].

Ш. Хусаинов, глубоко и психологически тонко выражая внутренний мир матери, стремится определить вечную, устойчивую нравственную основу бытия. На наш взгляд, благодаря образу Мамы в татарскую драматургию возвращается национальный символ татарского народа – «мать нации», основа которому была заложена в начале XX века Г. Исхаки в трагедии «Зулейха».

Отдельные детали, включенные драматургом в сюжет пьесы (женитьба Саяра без ведома и благословения матери, что чуждо для татарского народа; рассказ Гульсум о том, как они искали адрес проживания родного сына Мамы через справочную службу; рассказ Мамы при передаче гостинцев о том, что за последний год ни один из детей не проведал ее), не только показывают взаимоотношения внутри одной семьи, но и являются констатацией утраты таких нравственных основ человеческого общества, как уважение к родителям, добро, милосердие. Включение рассказов матери о детстве сыновей (Саяра, Ислама, Инсафа) усиливает эмоциональное воздействие пьесы на читателя и художественную ценность драмы.

Включенный автором в драму образ 89-летнего старика Альмухамета воспринимается как дополнение характера матери. Потерявший на войне четырех сыновей старик высоко ценит родственные отношения, дорожит благополучием в семье. Таким образом, в качестве одного из характерных свойств концепции героя татарской драматургии 1960–1980-х годов становится создание национального идеала – героев старшего поколения, являющихся хранителями и трансляторами вековых национальных традиций.

Как видно, драматургия 1960-х годов, отличавшаяся новизной поднятых проблем и концепции героя, оригинальностью основной идеи, указала на иное решение вопроса о роли человека в обществе, это решение не совпадало с официальной соцреалистической точкой зрения, но в какой-то мере было созвучно идеологическим лозунгам того времени. Поэтому главную особенность татарской драматургии этого периода можно назвать «несоветскостью» на фоне сложившегося советского инварианта драматургии, которая, в то же время, не обозначала отказ или противопоставление к последнему.

3.1. Подводя итог, можно сказать следующее:

1. В истории татарской драматургии 1960-е годы являются переходным периодом, характеризующимся сменой художественных ориентиров и формированием новой нравственно-гуманистической концепции, основанной в определенной мере на национальных традициях татарской литературы. Под влиянием позитивных изменений в общественной жизни, вызванных хрущевской «оттепелью», происходит полное переосмысление социальных норм и роли человека в обществе, которое находит отражение в татарской сценической литературе в форме идеи нравственного совершенствования человека и общества. «Точкой отсчета» становится возрастание интереса к человеку, к человеческому в человеке, к поиску основ гармоничных взаимоотношений в обществе. Драматурги начинают активно обращаться к таким жанрам, как социально-бытовая драма, лирическая комедия, мелодрама, трагикомедия, водевиль. Предметом изображения татарской драматургии вновь становится рассматриваемая через призму нравственности (как общечеловеческой, так и этнической) действительность. Смена концептуальной основы инварианта советской драматургии спровоцировала появление классического конфликта Добра и Зла, духовного и материального начал.

2. Драматургия исследуемого периода примечательна активными жанровыми поисками и поисками нового героя, принципиально отличавшегося от героев предшествующих этапов, а также повышенным интересом к эстетической природе пьес. Взамен однотипным образам передовиков

производства с коммунистическим мировоззрением приходят новые герои, среди которых – сложные характеры, в отличие от соцреалистических героев не лишённые внутренних противоречий, способные к сильным чувствам и бескомпромиссные, отстаивающие право на свою точку зрения. Если татарская проза данного времени находила национального героя – «сильного человека» в ситуациях военного времени, то татарская драматургия приступила к поиску такого героя в мирной жизни, в общественных отношениях, в трудовой или культурной среде.

3. Главная идея пьес татарской советской драматургии 1920–1950-х годов, связанная с призывом к преобразованию жизни страны и строительству «светлого будущего», заменяется идеей сохранения в человеке гуманистического начала, совести, нравственных качеств. Обретает особую значимость проблема осмысления личности в контексте общечеловеческих традиций и ценностей. Драматургия начинает исследовать нравственное состояние современного ей общества, что приводит к изображению кризиса духовности. Утрата нравственности объясняется драматургами историко-политическими обстоятельствами (Х. Вахит), неспособностью человека противостоять темной стороне своего «я», преследуя материальные цели (Т. Миннуллин, Ш. Хусаинов). Однако практически все авторы исследуемого периода (А. Гилязов, Ю. Аминов, А. Баянов, И. Юзеев и др.) связывают эту утрату с отказом от вековых народных традиций, «неписаных» законов быта и бытия, с отчуждением от этнических ценностей. Такая постановка вопроса, в свою очередь, говорит о необходимости определения в художественной литературе этих законов, изображения векового уклада жизнедеятельности. В результате в татарскую драматургию возвращается этнически мотивированный хронотоп, но в качестве варианта.

4. Основными направлениями драматургии исследуемого периода становятся борьба за высокий нравственный облик человека и сохранение многовековых устоев народа. Конфликт пьес основывается на серьезном противоречии между взглядами героев – представителей разных поколений на такие ценности, как любовь, семья, преемственность поколений, смысл жизни,

честный труд. Выстраивание подобного конфликта как результата психологического и философского поиска человеком своего «я» позволяет избежать схематичности. У Х. Вахита идеализированными героями выступают молодые люди, вчерашние выпускники, у Ш. Хусаинова, А. Гилязова, Т. Миннуллина и др. симпатии автора на стороне героев старшего поколения, которые являются хранителями и трансляторами вековых национальных традиций.

5. В центре внимания драматических произведений, в основном, оказывается повседневная жизнь людей, их житейские хлопоты, простые человеческие чувства. Обращаясь к конфликтам глубоко нравственного типа, драматурги проникают в сущность общественных процессов. Использование приемов символической типизации, создание скрытого смысла, подтекста становятся способами критической оценки существующих в стране идеологии и порядков.

6. Яркими представителями среди татарских драматургов исследуемого периода, занявшими достойное место в истории национальной сценической литературы, являются Х. Вахит, А. Гилязов, Т. Миннуллин, Ш. Хусаинов. Их драматические произведения, в частности драмы «Беренче мэхэббэт», «Әни килде» («Әниемнең ак күлмәге»), комедия «Нигез ташлары», стали серьезным шагом в переосмыслении художественных взглядов в татарской драматургии 1960-х годов, освободив ее от официально утвержденных рамок социалистического канона.

7. Формирование нравственно-гуманистического инварианта в сценической литературе становится началом освобождения от принципов соцреализма и возвращения к национальным истокам. В концептуальную основу инварианта советской драмы «возвращается» этническая проблематика, которая сопровождается обращением к системе национальных образов и героев, этнически заточенных характеров, воссозданием окружающей их действительности в сугубо-народных тонах.

3.2. Национальные характеры и ситуации: «несоветскость»

Относительно целостный историко-литературный период в истории развития литературы, условно называемый исследователями «семидесятые годы», на наш взгляд, требует отдельного внимания.

Х. Гюнтер, анализируя жизненные фазы соцреалистического метода, 1970-е годы называет «постканонической стадией» развития литературы, характерной особенностью которой отмечает тенденцию откровенной идеологической и художественной плюрализации. По его мнению, «если в фазе деканонизации авторы еще пытались модифицировать или размыть нормы канона, теперь они находились по ту сторону канона, а ссылка на соцреализм уже перестала быть обязательной, в то же время, несмотря на это, чувство огромной тяжести мертвого канона, которое еще присутствовало в сознании и писателей, и читателей, не переставало служить фоном для восприятия литературы» [Гюнтер, 2000, б: 287].

Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий пишут о том, что «семидесятые годы подтвердили одну из горьких, но в то же время обнадеживающих истин: сильная литература появляется в тревожные времена, когда общество входит в полосу духовного кризиса – когда ощущается несостоятельность прежних представлений о действительности, когда дискредитировали себя прежние символы веры, когда назревает острая потребность в радикальном изменении существующего порядка вещей. <...> В семидесятые годы литература поднялась на новый качественный уровень – в ней уже стали обретать зрелость те художественные тенденции, которые только пускали робкие ростки в годы «оттепели» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, б: 12–13].

Усиление отторжения от догм социалистического реализма привело к «несоветскости», связанной со стремлением «писать настоящую правду вместо красивой лжи». Во многих национальных литературах СССР в поисках иных путей отображения действительности начинается «возвращение» к национальным истокам и традициям классической литературы досоветского

периода, формирование новых методов и приемов, позволяющих воссоздавать национальные характеры, этнические особенности бытия в мельчайших подробностях, поднимать вопросы, касающиеся судьбы нации, – возможных угроз ее нивелирования и даже исчезновения» [Загидуллина, 2018: 8]. Как отмечает Ю. Борев, именно в этот период искусство начинают обращать все большее внимание на то, «как, какими чертами личность связана с многовековыми психологическими, культурными, этнографическими, бытовыми, этическими традициями, ибо выяснилось, что человек, в революционном порыве порвавший с национальной традицией, лишается почвы для общественно целесообразной, гуманной жизни», так как «без связи с национальной культурой личность оказывается пустой и разрушительно-жестокой» [Борев, 2001, б: 411].

Татарская литература также находится в идейно-эстетическом поиске. В частности, татарская драматургия – наиболее близкая к читателю/зрителю форма литературного творчества – в 1970–1980-х годах достигает значительных успехов в истории своего развития: существенно углубляется нравственная тематика, усиливается форма отражения философских аспектов взаимодействия личности и общества, появляются новые художественные приемы, совпадающие с амплуа национального характера герой. Несомненно, «драматургия шестидесятых годов и по своей основной проблематике и стилевому своеобразию (особенно второй половины 60-х годов) стала базой для развития интеллектуальной драматургии семидесятых годов, для которой характерны аналитическое мышление и стремление к глубоким философским и художественным обобщениям» [Ханзафаров, 1996: 161]. В качестве достижения драматургии этих лет необходимо особо отметить многообразие жанров и жанровых форм, а именно развитие жанра комедии: наряду с бытовыми («Кан-кардэшләр» («Узы родства», 1974) Ю. Аминова, «Кар астында салкын чишмә» «Под снегом горячий ключ», 1975-1976) А. Гилязова и др.), сатирическими («Тау астында илле бүре» («Под горою пятьдесят волков», 1979) Р. Мингалима, «Иске йорт кешеләре» («Жители старого дома», 1980) Р. Хамида и др.), серьезными («Сөймим дисәң дә» («Хотя говоришь, что не любишь», 1976) Ю. Аминова и др.), печальными («Үлемнең

үлеме» («Смерть смерти», 1973) Ю. Аминова; «Әлдермештән Әлмәндәр» («Альмандар из Альдермеша», 1975) Т. Миннуллина и др.), лирическими («Чишмәдә Сабан туге!» («Сабантуй в Чишменске!», 1982) Ю. Аминова), «Кунак кызы гел килмәс» («Не всегда придет девушка погостить», 1984) Р. Мингалима и др.), музыкальными комедиями («Кияүләр» («Зятья», 1971) Х. Вахита, «Бөркетләр кыяга оялый» («Орлы гнездятся на скалах», 1972) И. Юзеева и др.), получают развитие водевиль («Күк капуста ачылса» («Когда открываются врата небесные», 1971) Х. Вахита, «Дилүфрүзгә дүрт кияү» («Четыре жениха для Диляфруз», 1972) Т. Миннуллина, и др.) и трагикомедия («Сәер кеше» («Станный человек», 1977-1978) Х. Вахита; «Кондырлы кодачасы» («Сваха из Кондырлы», 1979) Ф. Садриева и др.).

Драматурги охотно обращаются разным жанровым формам драмы (историко-героическая драма («Умырзаялар» («Подснежники», 1967) Ю. Аминова и др.); героическая драма («Сары чәчәк ата көнбагыш» (1972–1973) А. Гилязова), публицистико-философская драмы («Моңлы бер жыр» («Задуманная драма», 1981) Т. Миннуллина), социально-психологическая драма («Өченче бүлмәдә эт яши» («В третьей комнате живет собака», 1980) Р. Мингалима и др.); мелодрама («Кичер мине, әнкәй» («Прости меня, мама», 1978) Р. Батуллы, «Әгәр бик сагынсан» («Если очень соскучишься», 1980) А. Гилязова); интеллектуальная драма («Миләүшәнең туган көне» («День рождения Миляуши», 1968, «Дуслар жыелган жирдә» («Где собрались друзья», 1978) Т. Миннуллина и др.) и др.).

Активизируется жанр трагедии («Зөһрә-йолдыз» («Зухра-звезда», 1968) С. Шакурова, «Соңгы төн» («Последняя ночь», 1972), «Мәңгелек белән очрашу» («Встреча с вечностью», 1982) И. Юзеева, «Өч аршын жир» («Три аршина земли», 1972) А. Гилязова, «Кол Гали» (1972) Н. Фаттаха.

В результате изменений общих тенденций в социально-общественной жизни и искусстве «татарская драматургия второй половины XX века приходит к изображению человеческой личности как высшей ценности, к защите ее интересов» [Закиржанов, 2018, в: 233], и «авторы начинают обращать особое

внимание на лирико-поэтические узоры, метафорику, условность и глубокие смысловые детали» [Эхмәдуллин, 2018: 32], «в области формы усиливается лирико-романтическое, экзистенциальное начало: лирико-символические дополнения, философские отступления, историческая ретроспекция расширяют рамки содержания, характерного для эпохи, обогащение символами, намеками, скрытым содержанием апеллирует к читателям с различным уровнем подготовленности» [Загидуллина, 2016: 11]. Как и в русской литературе, «публичность, как острая злободневность, открытость и страстность авторского голоса, в застойные 70–80-е годы становится неотъемлемой чертой искусства, его новым качеством» [Громова, 2013: 8].

Одним из самых ярких явлений в татарской сценической литературе исследуемого периода, наиболее полно отразивших специфику эпохи и общие тенденции литературного процесса, как было уже ранее сказано, стало творчество Туфана Миннуллина. К его пьесам и сегодня активно обращаются театры, в том числе и за пределами республики, глубина и разнообразие художественного мира его произведений продолжают привлекать внимание исследователей, и, несмотря на значительный объем критических, театральных, литературоведческих рецензий на его художественное наследие, предлагаются новые ракурсы интерпретации, открываются новые грани поэтического мира писателя. «Творчество Т. Миннуллина, безусловно, стало целой эпохой в истории татарского театра. В нем нашли отражение многие факторы. Это и крепкая, глубинная национальная основа, традиционная крестьянская философия, удивительным образом совмещающая в себе практичный здравый смысл, рациональность с поэтической и сентиментальной тягой к возвышенному, стремлением облагородить самую будничную реальность» [Салихова, 2016: 210]. Как пишет М. М. Хабутдинова, «Т. Миннуллин превратился в классика при жизни и заслужил титул «драматурга №1» [Хабутдинова, 2015: 90].

Бесспорно, динамика развития творчества Т. Миннуллина не только отражает эволюцию национальной драматургии, но и во многом определяет ее. В связи с этим для анализа поэтических особенностей татарской драматургии

семидесятих годов и определения характерных свойств инварианта татарской драматургии исследуемого периода, нами выбраны именно его пьесы – драматическая повесть «Ир-егетләр» («Мужчины», 1971), комедии «Әлдермештән Әлмәндәр» («Альмандар из Альдермеша», второе название – «Белая ворона», 1975), «Без бит авыл малае» («Мы парни деревенские», 1983–1985), драма «Әниләр һәм бәбиләр» («Матери и дети», второе название – «Колыбельная», 1984).

Пьеса «Ир-егетләр» («Мужчины»), жанр которой определен автором как «драматическая повесть», написана в 1971 году. В этой пьесе драматургом поднимается характерная для литературы 1970-х годов проблема духовного кризиса современного человека. Областью исследования становится внутренний мир главного героя Ахтяма и его взгляды на жизнь, конфликт пьесы основан на его внутренних противоречиях.

Драма начинается со случайной встречи бывших фронтовиков Ахтяма и Марвана через двадцать пять лет после окончания Великой Отечественной войны. Несмотря на то, что в годы войны они были близкими друзьями, делили последний кусок хлеба, давали друг другу обещания дружить до конца жизни, оказалось так, что после окончания войны они ни разу не встретились. За эти двадцать пять лет в их жизни изменилось многое: Марван занимается любимым делом – работает председателем колхоза, избран депутатом Верховного Совета, имеет прекрасную семью. А его друг Ахтям, талантливый архитектор с красным дипломом, не смог найти свое предназначение в жизни, был судим, потерял работу, развелся с женой, пристрастился к спиртному. Увидев Ахтяма в таком состоянии, Марван решает ему помочь, забирает в деревню к себе домой.

Развивая сюжет пьесы, Т. Миннуллин поднимает относительно новую для татарской драматургии исследуемого периода тему морального падения, духовного регресса талантливого человека, занимавшего определенную должность в советском обществе, что было недопустимо в литературе периода 1920-1950-х годов. Для советского читателя, привыкшего в качестве главного героя видеть целеустремленную, преданную делу строительства социализма

личность, образ Ахтяма оказывается достаточно новым. Кроме этого, постановка морально-этической проблемы в пьесе также весьма своеобразна, так как она не ограничивается только нравственной проблематикой, пополняется также и общественным содержанием. Проблема невостребованности специалистов с собственным мнением, самостоятельных личностей в советском обществе показывается как одна из причин духовного кризиса современного человека:

«Мәрван. Син мондый түгел идең.

Әхтәм. Ә нинди идем? Йә, ник жавап бирмисең? Нинди идем? Арслан кебек егет идемме? Ул чакта мин ил өчен кирәк идем, ә хәзер кирәкми. Илнең миндә эше юк. <...> Илгә кирәкми икән, мин нишләргә тиеш? Мин үземнең кирәк чагымны көтөп йөрим. Кирәк булгач, чакырып алыр» [Миңнуллин, 1974: 82].

Непримирение Ахтямом общественных правил и норм привели его к отсутствию понимания со стороны общества, к разрушению семьи, потере работы, и это все воспринимается лично им как тотальное одиночество, ощущение выброшенности в бесчеловечное пространство. Духовный регресс главного героя в произведении приобретает облик бунта против общества и его законов: *«Кешеләр өчен сарайлар төзәргә хыялландым. Миңа әйттеләр – кешеләргә сарайлар кирәкми, аларга барак та ярап тора, диделәр. Исбатларга тырыштым. Көлделәр. Бер ахмагы кычкырып көлде. Ахмакны ахмак дип атаган өчен эшемнән кудылар. Хаклык эзләп йөрдем. Тагын ахмакка очрадым. Акыллылары да очрады. Тик алар ахмаклардан курыктылар. Менә шуннан синең кебек кызып китеп бер ахмакның танавына сыладым. Акыллы кешеләр хөкем иттеләр. Биш елга ябып куйдылар. Биш ел ташчы булып барак төзедем. Кызыл дипломлы архитектор булуым белән кызыксынучы булмады...» [Миңнуллин, 1974: 105].*

Перемещение акцентов на философские и социокультурные взгляды героев приводит к выходу на передний план проблем, связанных с взаимоотношениями личности в обществе, что присуще инварианту татарской драматургии. Данная проблема в пьесе приобретает абсолютно новое звучание: в отличие от предыдущих этапов развития сценической литературы, впервые поднимается

вопрос об ответственности общества перед личностью, что уже выходит за рамки инварианта как татарской классической, так и советской драматургии.

В этом плане особенно важен образ Старика, единственного человека, продолжающего общаться с Ахтямом. Основная идея произведения заложена в его уста: «*Кеше болай да бәхетсез, болай да кыерсытылган. Канатын каерганнар кешенең. Канаты каерылган кош нишли? Үзенә жылы урын эзли. Жылы урын бирергә кирәк канаты каерылган кошка, кулга ияләштерергә кирәк. Тешләшсә дә, түзәргә кирәк...*» [Миңнуллин, 1974: 84].

Бесспорно, драматургом никак не снижается роль собственной ответственности человека за свои деяния, автор сосредотачивает внимание на выявлении духовного потенциала личности, углубление психологических мотивировок и поступков. Характеры героев в драме раскрываются в зависимости от их нравственных идеалов и человеческих качеств, а также от поведения в ответственные моменты жизни. Марван изображается как полный антипод Ахтяма: он спокойный, рассудительный, целеустремленный, трудолюбивый, отличается сильным характером и человечностью. В произведении данный образ воспринимается в качестве эстетического идеала своей эпохи, и именно слова Марвана звучат оценкой поступкам Ахтяма: «*Кемгәдер ачу саклыйсың. Кемгә? Кем сине рәнжәтте? Илеңме, кешеләреме? Беләсеңме, син үзеңнең паразитлыгыңны акларга азапланасың бит. Илгә кирәкми башладым, имеш, янәсе, ул ил өчен фашистка каршы сугышканда гына кирәк булган. Син акыл сатарга яратасың, башыңны эшләтергә иренәсең. Илгә кирәклегең бу хәлеңдә күпмедер, әмма ил синең үзең кирәк. <...> Паразит дигән сүз өчен хәтерең калган булып кыланма. Турысын әйтергә яратабыз без. Кеше үтерүчегә фашист дидек, илен сатучыга хыянәтче дидек, ахмакны ахмак дип атадык, хәтта аның чинына, дәрәжәсенә карап тормадык. Илеңнән, кешеләрдән, дусларыңнан авыр сүз ишетәсең килмәсә, кеше бул, җанкисәгем*» [Миңнуллин, 1974: 104].

Драма «Мужчины» характеризуется стремлением к углубленному исследованию психологического мира, духовного потенциала и жизненных

принципов персонажей. И Ахтям, и Марван поставлены в обстоятельства, требующие силы воли, твердости характера и мужской решительности. Благодаря настойчивости и усердию Марвана Ахтям в конце пьесы обретает собственное «я», встает на верный путь. Таким образом, одно из характерных свойств инварианта татарской драматургии периода оттепели, – изображение психологического и философского поиска человеком своего «я», основа которому была заложена в начале 1960-х годов, приобретает социальный характер.

Как видно из развития сюжета, автор убежден, что консервация традиционного сельского уклада может обеспечить восстановление личностной идентичности человека, поэтому момент обретения Ахтямом своей воли, понимания личной востребованности, глубокое постижение своей человеческой сущности происходит именно в деревне. Таким образом, тенденция, характеризующая татарскую литературу исследуемого периода, – «рассмотрение деревни как очага, позволяющего поднять страну, сохранить человека духовно и физически здоровым» [Заһидуллина, 2015: 178], отчетливо проявляется в пьесе.

В то же время необходимо отметить, что сюжетную линию пьесы характеризует некий схематизм, кроме того, присутствует определенная надуманность и при создании характеров героев. Автор в стремлении глубже постичь тайну человеческой души обращается к монологам, иногда и к достаточно длинным и пафосным, которые не всегда оправдываются художественно. Это объясняется тем, что в начале 1970-х годов «драматургам, посвятившим свои произведения проблемам личной жизни и нравственности, было характерно высокое стремление к общественному, гражданскому звучанию их», так как «советская идеология требовала от литературы и искусства, прежде всего, отражения общественных проблем, оставляя на второй план проблемы личной жизни» [Ахмадуллин, 2012: 446].

Вместе с тем данная пьеса Т. Миннуллина интересна и ценна тем, что она характеризуется в первую очередь нестандартностью изображаемой ситуации, «несоветскостью» главного героя и основной идеи произведения, что становится

одним из основных свойств внутренней формы инварианта татарской драматургии исследуемого периода. Автор путем показа характеров персонажей в развитии выдвигает идею, что наивысшей ценностью в жизни является человек и его духовная гармония. Сам факт движения и роста, связанный с преодолением «внутренней преграды», становится для драматурга решающим в интерпретации характера.

Одной из характерных особенностей татарской сценической литературы 1970-х годов стало обращение писателей к сказочно-мифологическим сюжетам, в том числе к таким ранее табуированным темам, как смерть и бессмертность, а также к отдельным мифологическим и религиозным образам, что приводит к существенному обогащению поэтического мира драматургических произведений. Эта тенденция объясняется в первую очередь «настойчивыми поисками новых форм отражения жгучих проблем в единстве истории и современности» [Ханзафаров, 1996: 195]. Своей комедией с религиозно-фантастическим сюжетом «Альмандар из Альдермеша» Т. Миннуллин сделал серьезный шаг в этом направлении.

Пьеса написана в 1976 году и в тот же год была поставлена на сцене Татарского академического театра имени Г. Камала, спектакль шел вплоть до 2012 года. За данную постановку в 1979 году автор пьесы Т. Миннуллин, режиссер спектакля М. Салимжанов и актер, исполнивший главную роль, – Ш. Биктемиров были удостоены Государственной премии Российской Федерации им. К. С. Станиславского в области театрального искусства. Как отмечает Н. Г. Ханзафаров, «счастливая сценическая судьба этой пьесы, безусловно, связана с подлинной демократичностью, гуманизмом и широким размахом поэтического мышления. Именно эти свойства, в первую очередь, сделали ее близкой для многих театров страны» [Ханзафаров, 1996: 197]. Это произведение, несомненно, можно назвать вершиной творчества писателя. А. Г. Ахмадуллин назвал комедию «одним из лучших творений не только татарской драматургии 1970–1980 гг., но и всей национальной сценической литературы» [Ахмадуллин, 2012: 354].

Главным героем комедии является 91-летний Альмандар из деревни Альдермеш, на первый взгляд обыкновенный деревенский старик. Он всю жизнь прожил в деревне, участвовал в Первой мировой войне, в годы коллективизации руководил колхозом, во время Великой Отечественной войны потерял трех сыновей. Не «партийный работник», образованный и умеющий руководить трудовым процессом, а настоящий простой деревенский долгожитель, оптимист и дипломат, знаток людских душ. Второе название пьесы – «Белая ворона» указывает на «несоветскость» главного героя.

Благодаря преклонному возрасту он остается почитаемым аксакалом в деревне, главным в семье, другом не только молодого поколения в лице правнучки Гульфиры и Мансура, но и деревенских мальчишек. Трудлюбивый Альмандар не может сидеть без дела – держит свою пасеку, имеет прекрасный сад, начал строить дачный домик, даже, несмотря на свой возраст, задумал жениться. Для него самое главное – быть нужным людям, приносить им радость: *«Кеше мине күреп елмая икән, мин кирәк дигән була. Минем яннан елмаеп киткәч, бүтәннәр янында да елмая ул. Аның елмайганын күреп бүтәннәр дә елмая. Минем аркада ничаклы кеше елмая. Шуннан соң кирәк булмыймы инде мин?»* [Миңнуллин, 1978: 34].

Инаковость и мудрость Альмандара драматург связывает с двумя «источниками»: во-первых, он изображен как человек, переживший невероятные трудности, чудовищные потери, сполна нахлебавшийся горя и осознавший, что только жизнелюбие и оптимизм позволяют человеку сохранить человеческое и помогать другим переживать испытания судьбы. Автор акцентирует внимание читателя и зрителя на этом качестве героя, и это достигается благодаря включению в пьесу образа сына Альмандара – Искандера, который потерял надежду и вкус к жизни. Похожий на Альмандара образ в прозе был воссоздан М. Магдеевым в ряде прозаических произведений: в повести «Бәхилләшү» («Прощание», 1987) это Исламгали, переживший ужасы войны, потерявший обе руки, но рассказывающий своим односельчанам красивые байки о победах над врагом; в повести «Кеше китә – жыры кала» («Человек уходит – песня остается»),

1968) – Шайхи-хальфа, мудрым словом поддерживающий односельчан в сложных жизненных ситуациях; в романе «Каз канатлары» («Гусиные крылья», 1976) – Фахрелислам, образ жизни и мысли которого кажутся исконно татарскими и др. Чуть позже Т. Миннуллин еще раз воплотил образ такого аксакала-жизнелюба Мингаза в романе «Минһаж мажаралары» («Приключения Мингаза», 1998).

Выстраивание подобного «ряда» позволяет второй особенностью указать типизацию персонажа по образу и подобию традиционных восточных, в том числе татарских бабаев-аксакалов. В этом образе чувствуется и стилизация под Ходжу Насретдина, и диалог с национальными характерами в татарской литературе начала XX века (Халим в романе Г. Исхаки «Мулла бабай» («Дед мулла», 1913) или Вахид хазрет в его повести «Остазбикэ» («Остазбикэ», 1910) и др.).

Сюжет комедии основан на комическом поединке Альмандара со Смертью (Әжәл), командированной для срочного перевода старика на небеса. Философский, общечеловеческий по сути конфликт обеспечивает драматургу уход от канонизированного социалистическим реализмом изображения действительности в качестве борьбы за строительство новой советской жизни.

Дожив до девяноста одного года в нарушение небесных законов, в которых четко указан предельный возраст жителей деревни Альдермеш – девяносто лет, Альмандар и теперь не хочет подчиниться приказу Всевышнего. Его упорство и находчивость, смелость и дипломатия при общении со Смертью вызывают восхищения читателя. «Веселый, озорной долгожитель в ином, более обобщенном широком общемировом контексте олицетворяет собой собирательный образ всего живого, жизненного начала, прекрасного разумного Человека. Это не девяностооднолетний старик, а Жизнь ведет поединок со Смертью, ради сохранения самого себя» [Арсланов, 2019, а: 98]. Одновременно и смешная, и трагическая тяжба между Альмандаром и Смертью составляет основной конфликт пьесы. Альмандар неоднократно обманывает Смерть, убегает от нее, вместе с тем в финале комедии он сам добровольно подписывает согласие

на переход на небеса и с улыбкой на лице покидает этот мир. Таким образом, условно-фантастический диалог-спор между Альмандаром и персонифицированным образом Смерти, возникшим в сознании старика, воспринимается читателем как душевное состояние, внутренняя коллизия главного героя.

Мудрость, большой жизненный опыт, духовная гармония, оптимизм, остроумие Альмандара делают его поистине национальным героем, «обобщенным образом народа, его бессмертия, его нравственной опорой» [Илялова, 1986: 264], воплощая в нем национальный культурный архетип «мудрого старика» [Ибрагимов, 2001: 79]. Авторская оценка его характера заложена в уста мифического персонажа – Ангела смерти: *«Ган-гади кеше. Ләкин гомере буе яшәүнең кадерен, тәмен таба белгән, күңел көрлеген югалтмаган кеше. Ул авылның шатлыгы, өмете. Аны күреп сөйләшкән кеше кайгысын оныта. Мин дә Әлмәндәр карт яшенә җитәрмен дип өметләнә»* [Миңнуллин, 1978: 47].

Эпиграф-посвящение драматурга к произведению: *«Много повидавшим и испытавшим на своем веку, но не потерявшим вкуса к жизни аксакалам своей родной деревни посвящаю»* [Миңнуллин, 1978: 13] – еще раз подтверждает эту мысль. Таким образом, «в комедии ярко воспевается величие человеческого духа, проводится идея бессмертия жизни, которая протекла в духовном единении с народом» [Шарипов, 1989: 19]. Как пишет М. М. Хабутдинова, «главный герой «грустной комедии» занял свое достойное место в галерее запоминающихся татарских народных характеров, встав вровень с легендарными Ходжой Насретдином и Шомбаем» [Хабутдинова, 2015: 93]. Таким образом, он приобретает форму национального характера с ярко выраженной татарской ментальностью, чем закладывается основа одному из свойств инварианта татарской драматургии исследуемого периода, которое в последующем находит развитие и в сценической литературе постсоветского периода.

Тяжба между Альмандаром и Смертью в комедии напоминает мотив поединка человека со смертью, довольно часто встречающийся в средневековой восточной литературе. Н. Г. Ханзафаров, отмечая схожесть сюжета пьесы с

популярной в восточной литературе притчей «Как человек бежал от смерти», особо подчеркивает оригинальность трактовки основной идеи в комедии «Альмандар из Альдермеша» и преобладание в ней духа народной смеховой культуры [Ханзафаров, 1996: 195-196]. По мнению А. Г. Ахмадуллина, «здесь перемежаются между собой и порождают своеобразный стиль легкий и искрометный юмор, серьезный смех и острая сатира, лиризм и драматизм и даже трагизм. <...> Одна из сильных сторон комедии в том, что она составляет союз светлого оптимизма и грустного уныния, печали» [Ахмадуллин, 2012: 354].

Несмотря на условно-фантастический сюжет пьесы, комедия характеризуется реалистичностью. Действия, чувства, переживания, воспоминания главного героя заставляют читателя задуматься о таких философских понятиях, как смерть и смысл жизни, добро и зло, вера и отчаяние, любовь и ненависть. Тонкое сочетание философской глубины и зрелищной формы, умелое преобразование комизма в трагикомизм, глубокий психологизм в создании характеров стали предпосылкой для заложения основы абсолютно новой в татарской комедиографии жанровой форме – «грустной комедии», по мнению М. И. Ибрагимова, с «отчетливо проявляемым притчевым началом» [Ибрагимов, 2001: 76]. Обращение автора к усиливающей внутреннее единство комедии рамочной композиции путем включения в пьесу пролога, интермедии, эпилога способствует более полному раскрытию характера главного героя Альмандара и основной идеи произведения.

Необходимо особо отметить, что в пьесе важную роль играет образ Смерти. В создании этого образа проявилось высокое мастерство драматурга: в комедии Смерть не изображается однобоко, только в черных тонах, как это было принято ранее в литературе; она приобретает человеческий облик, ей не чужды чувства сострадания, сопереживания, восхищения, даже стремления к жизни: *«Үлемсез булу начар, Әлмәндәр. Үлү зур бахет ул. Сез кешеләр шуңа бахетлеләр. Минем миллиард ел яшәвем сезнең бер ел гомерегезгә тормый. Сез төзисез, сез өмет белән яшисез. Минем өмет юк, мин җимерүче»* [Миңнуллин, 1978: 31].

«Психологический конфликт – столкновение социальных и природных основ характера и поведения человека – раскрывается в пьесе в пластически четкой и зрительной форме: природные силы разрушения, старения, смерти персонифицированы в образе Эжэл (Смерти), а природное начало любви, радости – в образе покойной жены старика Альмандара, появляющемся в его предсмертных видениях. Развитие драматического действия целиком основано на пластическом изображении столкновения и противоборства этих противоположных начал» [Нигматуллина, 1997: 169]. Мы склонны рассматривать появление внутреннего конфликта в качестве основного в 1970-е гг. одним из важных факторов, оказавших влияние на инвариант татарской драмы. Наряду с расширением проблематики в 1960-е гг., татарская драматургия 1970-х гг. характеризуется стремлением к воссозданию цельных и сильных, необычных «народных» характеров, которые воспринимаются представителями этнического сообщества; усиление психологизма и мотивированность образов на выражение национальной и общечеловеческой философии изменили поэтический мир, повернув лицом к изображению сугубо татарской картины мира.

Включение в пьесу персонифицированных образов Газраиля и Смерти и появление их на сцене Татарского академического театра искусствоведам С. М. Червонной были оценены как «крайне смелый творческий жест, в котором содержался определенный вызов не только в адрес поздней советской идеологии (какие там ангелы на советской сцене!), но и по отношению к исламской традиции, которая обретала таким образом новые возможности и формы визуальной интерпретации» [по Султановой, 2016: 141]. По мнению Н. Г. Ханзафарова, «такое бесцеремонное приземление всего божественного свойственно только гротесковому народному смеху, поэтике глубоко демократичного карнавального мышления» [Ханзафаров, 1996: 196]. На наш взгляд, обращение к «несоветским» приемам изображения – религиозно-мифологическому материалу, аллегорическим образам мусульманской мифологии (Газраил, Смерть (Эжэл) и Ангел), тесное художественное переплетение реальности и ирреальности способствовали полному раскрытию

жизненно-философского содержания и смысла серьезной темы, поднятой в комедии. В связке, в оппозиции к Смерти и Газраилу старик Альмандар превращается в символ крепости духа, воли к жизни, надежды и жизненной энергии татарского народа.

Несомненно, в пьесе большую смысловую нагрузку несут образы правнучки Альмандара Гульфиры, деревенского парня Мансура и деревенского мальчишки Ильсура. Включение в комедию этих образов служит утверждению идеи о преемственности поколений. Альмандар именно в них видит свое продолжение, будущее своего рода, своей деревни. Глубоко символично, что в последнем действии во время прощания старика с родными песня Альмандара звучит из уст Ильсура, воспринимаемого читателем в качестве преемника его мировоззрения, дел и мыслей.

Таким образом, Т. Миннуллин своей комедией «Альмандар из Альдермеша» сделал серьезный шаг на пути возвращения к национальным истокам и традициям классической татарской литературы, формирования новых методов и приемов, позволяющих воссоздавать исконно национальные характеры. Это связано с тем, что «художественная ценность любого произведения во многом определяется глубиной знания писателем национальной психологии, характера, особенностей народного быта» [Сарбашева, 2015: 577]. Яркость сюжета, этнографизм изображенного, подлинная народность характеров и красочность языка персонажей обеспечивают высокую художественность и поэтичность пьесы.

Как показывает анализ пьес, «в творчестве Т. Миннуллина особое место занимает деревня, ее природа и воспитанный в национальном духе деревенский человек» [Закирзянов, 2019, б: 195]. Литератор считает деревню основой, колыбелью и духовной опорой татарской нации. В комедии «Без бит авыл малае» («Мы парни деревенские», 1983–1985) автор поднимает проблему сохранения татарских деревень, проводя аналогию между будущим татарской деревни и судьбой татарского народа.

В пьесе изображены события, происходящие в деревне Алпамыш, состоящей всего лишь из одного дома, в котором проживает семья Иртугана Иштуганова. В результате проводимой государством в 1960–1970-х годах политики ликвидации «неперспективных» населенных пунктов жители деревни Алпамыш, в которой было более двухсот пятидесяти домов, были переселены в центр колхоза. Деревня оказалась на грани исчезновения. Только благодаря настойчивости и твердости характера главного героя Иртугана, который, не поддаваясь ни уговорам, ни угрозам, остался со своей семьей жить в родной деревне, Алпамыш продолжил свое существование. Иртуган – отец четырех сыновей, его оптимизм, вера в возрождение родной деревни связаны именно с надеждой на молодое поколение рода Иштугановых: *«Сугышка хәтле сабан туйларында безнең авыл егетләре бил бирмәгән. Ике йөз илле хужәлык булган безнең авылда. Без үзебез дә кимен куймый идек. Өйләр селкенеп кала иде без урамнан үткәндә. Таралыштык, таралыштык. Зыян юк, жыйналырбыз. Синең йортны менә монда салабыз, янәшәндә энекәшләрең булыр. Менә дигән кызга өйләндерәбез үзеңне. Кызны Кыртападан йә Көрнәледән алабыз. Алар үткеннәр. Жәбегән кызлар кирәкми безгә. Шәп нәсел калдырырга кирәк жир өстендә»* [Миңнуллин, 2003 (б): 185].

Основная идея комедии заложена в название произведения – во фразе «Без бит авыл малае», неоднократно повторяемой Иртуганом в ходе пьесы, отражающей гордость за свое происхождение, и за свой род, и за татарский народ в целом. Драматург, определив в качестве основной нравственной ценности любовь к родной земле, предпринимает попытку оценить духовность человека и его жизнеспособность через призму данного критерия. Позиция автора раскрывается путем показа отношения главного героя – честного, трудолюбивого, прямолинейного, временами и вспыльчивого Иртугана – к таким нравственным ценностям, как родная земля, родной дом, семья, честный труд.

При построении композиции пьесы особая роль отведена контрастному изображению судеб двух героев – Иртугана и Галимзяна, которые по характеру являются полной противоположностью друг друга. Галимзян в молодости уехал

из деревни, в течение двадцати пяти лет жил и работал во многих местах («*Камчаткадан алып Кишиневка кадәр, Ашхабадтан алып Архангельскига чаклы*»), но не смог обрести свое счастье. Несмотря на его мнение о том, что «где находится человек, там и его дом», в заключительном действии пьесы читатель неожиданно узнает о решении Галимзяна навсегда вернуться в деревню. Таким образом, автор, включив образ Галимзяна в пьесу, углубляет мотив малой родины, часто встречаемый в творчестве разных лет («*Безнең авыл кешеләре*» (1962), «*Нигез ташлары*» (1968), «*Гармун белән скрипка*» (1989) и др.).

Обращение к художественным приемам, отражающим национальное своеобразие и специфику, расширяет внутренние возможности организации текста, служит усилению основной идеи. По мнению П. У. Куйвинена, «образ гармониста, ее изображение и голос отождествляются с национальным татарским колоритом XX века и на протяжении целого столетия служат одной из цементирующих основ татарского сообщества» [Куйвинен, 2015: 3]. В комедии «*Мы парни деревенские*» образ гармониста также играет важную роль, символизируя будущее не только деревни, но и татарской нации:

«Иртуган (капкадан чыгып). Утырасыңмы, улым. Күңелсезме?

Иршат. Юк.

Иртуган. Күңелсездер. Барыр урын юк. Яшьләргә шау-шу кирәк. Аптырама, утыз елдан безнең авыл да гөрләп торыр әле. <...> Аның каравы безнең авылның үз гармунчысы бар. Гармунчысы булган авыл – авыл инде ул. Кыртапалар энә клубларында магнитофон акырта. Туйларында уйнарга гармунчылары да юк. Бир әле. (Иршаттан гармунны алып.) Бабай гармуны, әти дә уйнаган, диләр» [Миңнуллин, 2003, б: 183-184].

Символично и то, что Иртуган, провожая своего сына Иршата к любимой девушке Савие и благословляя его женитьбу, передает гармонь.

На наш взгляд, ключом к пониманию авторской концепции служит также и выбор имен персонажей пьесы. Имена главного героя (**Иртуган**) и его сыновей (**Иршат**, **Ирбатыр**) начинаются со слова «ир» («мужчина»), которое указывает на такие качества, как стойкость характера, умение отстаивать свое мнение. Вторая

часть фамилии и имен родных братьев «туган» (Иштуганов, Иртуган, Айтуган) означает «родной», тем самым автор акцентирует внимание на важности родственных отношений, связи между поколениями.

Т. Миннуллин, взяв за основу сюжета пьесы проблему, связанную с судьбой «маленьких деревень», не потерявшую актуальность и на сегодняшний день, смог показать, что последствия урбанизации в итоге могут привести не только к социально-экономическим проблемам, но и к серьезным морально-этическим последствиям, таким как исчезновение национальных традиций, утрата нравственных ценностей и разрыв преемственности поколений. Таким образом, «восприимчивое ко всем явлениям бытия своего народа сердце драматурга с болью отзывается ко всему, что приводит к деградации нации» [Шакирова, 2000: 9].

Исследуя особенности татарской литературы 1960–1980-х годов, литературоведы в качестве новых тенденций данного периода отмечают усиление лирико-романтического, экзистенциального начала, а именно обращение авторов к лирико-символическим дополнениям, философским отступлениям, обогащение произведений символами, намеками, скрытым содержанием [Загидуллина, 2016: 11]. К ряду драматических произведений, наиболее полно отразивших характерные особенности литературного процесса исследуемого периода, в том числе и вышеуказанные, можно отнести драму Т. Миннуллина «Әниләр һәм бәбиләр» («Матери и дети», 1984), написанную на актуальную для татарской литературы тему материнства.

Как известно, самыми яркими произведениями в татарском словесном искусстве по этой тематике являются повесть «Остазбикә» («Жена муллы», 1910) Г. Исхаки, рассказы «Матурлык» («Красота», 1964), «Әйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание», 1965) А. Еники, повесть «Жомга көн кич белән» («В пятницу вечером», 1979) А. Гилязова, драма «Әни килде» («Мама приехала», 1965) Ш. Хусаинова, комедия «Кичер мине, әнкәй» («Прости меня, мама», 1978) Р. Батуллы. Обратившись к этой теме, Т. Миннуллин выбрал оригинальный

форму – он «вывел на сцену образ будущей матери, вслед за Х. Такташем воспел оду любви, поднял их на пьедестал» [Ахмадуллин, 2012: 461].

Историю создания пьесы автор сам объясняет так: «Всегда планировал написать пьесу, действующими лицами которой были бы только мужчины или только женщины. Пьеса с действующими лицами-мужчинами была написана («Ат карагы»), но никак не получалось найти возможность для создания пьесы с участием только женщин. Для этого, прежде всего, нужно было найти то место, где всегда могли бы собираться только женщины. <...> Вдруг в моей фантазии познакомились четыре матери, лежащие в одной палате... и началось... Я и для себя открыл много нового. Захотелось, чтобы матери спели колыбельную песню – оказалось, что не знаю; поспрашивал у женщин – они тоже не знают; искал в книгах – колыбельные песни, созданные композиторами, писателями, есть, а народных – нет. Вот тут и возникла основная идея произведения. Если мы уже сами начинаем забывать колыбельные песни, чему же мы будем учить наших детей? Не лишим ли мы их духовности? И не это ли приводит время от времени к трагедиям? Дети, рожденные от жестоких женщин, не вырастут ли бессердечными и жестокими? Если их станет все больше и больше, то что будет с человеческим обществом? Я попытался найти ответы на многие подобные вопросы в этой драме» [Миңнуллин, 1997: 180–181].

В пьесе изображены события, происходящие в родильном доме. Случайно в одной из палат роддома встретились четыре матери – Гульфина, Валентина, Алтынчеч и Дилемма. У каждого персонажа своя судьба, свой характер, свое мировоззрение. Конфликт пьесы строится на противоположности взглядов героев на материнство и отношений к своим младенцам. Родившую своего двенадцатого ребенка жизнерадостную Гульфину, безмерно счастливую маму долгожданного первенца Валентину, потерявшую надежду на замужество, решившую стать матерью-одиночкой Алтынчеч объединяет одно – бесконечная любовь к своим младенцам. А их соседка по палате – молодая, избалованная, капризная Дилемма – является их полной противоположностью, она категорически отказывается от своего родного ребенка и не хочет забирать его.

Кульминацией драматического конфликта в пьесе становится объявление Дилеммой своего решения оставить младенца в роддоме. Сюжет произведения строится вокруг данной ситуации. Как и в предыдущей пьесе Т. Миннуллина, конфликт возникает между противоположными мировоззренческими позициями, между общечеловеческими ценностями, так как от этого зависит будущее человечества. Часть персонажей выбирает жизнь – рожать детей, воспитывать их достойными людьми; кто-то отказывается от своего ребенка, выбирает пустоту. Драматург пытается понять и представить философию и той, и другой из сторон.

Дилемма в начале представления кажется эгоистичной женщиной. По ходу развития сюжета перед зрителем-читателем она превращается в несчастного, заблудшего человека. Как становится ясно из диалога матери Дилеммы с главным врачом, в их семье никогда не было взаимопонимания, взаимного уважения, в итоге она выросла в неполной семье. Аналогичные отношения сложились после замужества Дилеммы и с родителями мужа. Разговор Дилеммы с врачом подтверждает ее душевную пустоту:

«Ай з а р а . Иманьгыз бармы сезнең?

Д и л е м м а . Мин ул сүзне аңламыйм.

Ай з а р а . Бишек жыры беләсезме сез?

Д и л е м м а . Безгә аны өйрәтмәделәр» [Миңнуллин, 2002, а: 374].

В качестве критерия оценки поведения поколения, рожденного и выросшего в советский период, автором используются «несоветские» понятия, отражающие исконно ментальные особенности татар, – «иман» («вера в Бога») и «бишек жыры» («колыбельная песня»), что было недопустимо на предшествующем этапе развития татарской драматургии.

Колыбельные песни, звучащие на протяжении всей драмы, превращаясь в лейтмотив пьесы, становятся символом не только неразрывной связи матери и ребенка, но и преемственности поколений в целом. «Условные неомифические образы двух Матерей, исполненные ими татарские, казахские, русские колыбельные песни звучат как надежда на бессмертие человеческого рода, вечность жизни на земле» [Ахмадуллин, 2012: 463]. К примеру, в следующей

песне отражается и радость, и гордость, и ожидания, и надежда всех матерей, которые мечтают воспитать достойных детей: *«Гомерең сукмагың зур юлар буйлап, / Өмет йолдызым, / Үтәрсеңме син? / Илеңнең данын Намус, Вәжданың, / Балам, әй, балам, / Итәрсеңме син?»* [Миңнуллин, 2002 (а): 397].

В пьесе особое место занимает образ Гульфины. Она отличается искренностью, добротой, чистотой помыслов и уважительным отношением к людям. Данный персонаж изображен автором как типический образ татарских матерей (и чем-то, скорее отношением к жизни, напоминает Альмандара). Гульфина – мать-героиня, искренне любящая своих детей, дорожит отношениями в семье, национальными традициями. Ее методы воспитания своих детей также основаны на народных устоях, они звучат в разговоре персонажей: *«Кешене ямьсез сүз белән төзәтәп булмый. Аннары синең ул сүзләреңне улың ишетеп ята... Әйе, әйе, ишетми димә, күңеле белән ишетә ул аны. Бала синең ни уйлаганыңа хәтле ишетеп ята. Тәмсез телле хатыннарың балалары да тәмсез телле була»* [Миңнуллин, 2002 (а): 378]; *«Бәгыре каткан кеше куркыныч бит ул, сеңелкәем. Изгелек тә эшли алмый ул, эшләгән изгелекнең дә кадерен белми. Балаңның рәнжүеннән курык, ичмасам. Ананың рәнжүе балага, баланың рәнжүе анага төшә ул, дип әйтә минем әни»* [Миңнуллин, 2002, а: 372]; *«Баиштан сыйпар өчен күп вакыт кирәкми анысы. Гел сыйпап торганны да яратмый бала-чага. Күңелең изгедә булса, тоя ул бала-чага әнисенең күңелен. Әтисен дә шулай»* [Миңнуллин, 2002, а: 376]; *«Кеше булсыннар иде инде, ил алдында оятка калдырмасыннар иде. Үзең генә белсәң ул, авыр булса да түзәсәң, менә ил сөйләсә балаңны хурлап, анысын күтәрәп булмыйдыр...»* [Миңнуллин, 2002, а: 376-377] и др.

Авторская позиция в отношении затрагиваемой проблемы, основная мысль драмы, сформулированная через призму отношения к колыбельным песням, заложена именно в словах Гульфины: *«Әнә врач әйтеп торды: бишек жырларын онытып барабыз, ди. Шунда эчемнән генә оялып куйдым. Минем дә байтактан жырлаганым юк икән бишек жырын. Гел жырлап тормаһаң, онытыла шул ул»* [Миңнуллин, 2002, а: 378].

По мнению автора, суть и предназначение женщины – в материнстве. Утверждению величия роли матерей служит следующая песня: *«Ике кулын куеп алар тезләренә, / Утырышып бер ял итеп алалар да, / Тагын эштә, тагын шөгылъ, мең мәшәкатъ... / Исән-саулык телик әле аналарга, / Озын гомер телик без аларга. / Баласының йөргән юлы йөзләрендә, / Алар гама яллар иткән арада да. / Наман сагыш, һаман борчу, мең төрле уй... / Сабырлыклар телик әле аналарга, / Түземлекләр телик без аларга»* [Миннуллин, 2002, а: 394].

Включив в драму образ Безымянной женщины, которая по молодости не захотела иметь ребенка, а сейчас уже не может родить и глубоко страдает от этого, драматург пытается предостеречь своих героев и зрителя-читателя от непоправимых ошибок.

Анализируя данное произведение, при этом особо отмечая роль колыбельных песен и авторских ремарок в высвечивании философского содержания драматических коллизий, М. И. Ибрагимов предлагает жанр пьесы определить как лирико-философскую драму [Ибрагимов, 2001: 14].

Таким образом, Т. Миннуллин во главу угла ставит вопрос трансляции национальных и семейных ценностей, призывает сохранить верность нравственным идеалам. Углубление нравственной тематики, усиление формы отражения духовно-философских вопросов взаимодействия личности и общества, возвышение образа матери до уровня национального героя, обращение к приемам символизации, красочность и поэтичность речи персонажей – все это говорит не только о высоком мастерстве драматурга, но и об установлении инварианта татарской драматургии, пережившего трансформацию в начале 1960-х годов, возобновив связь с традициями классической татарской драматургии.

Итак, мы приходим к следующим выводам:

1. Содержательные и качественные изменения художественного мира драматических произведений периода оттепели стали предпосылкой для трансформации инварианта, установленного в соответствии с канонами соцреализма в 1920–1950-х годах. Относительно целостный историко-литературный период в истории развития литературы, включающий в себя конец

1960-х и начало 1980-х годов, занимает особое место в этом процессе. Он примечателен возвращением к национальным истокам и возобновлением традиций татарской классической драматургии, обогащением их новым содержанием, новыми художественными приемами, которые привели к подъему татарской сценической литературы на качественно новый уровень. Главной особенностью инварианта татарской драматургии периода оттепели становится «несоветскость» героев или произведений в целом.

2. В драматургии исследуемого периода наблюдается серьезное изменение концепции героя. Характер нового героя, пришедшего на арену татарской драматургии 1960-х годов и оцениваемого, прежде всего, нравственно-эстетическими параметрами, как честность, благородство, верность традициям и др., приобретает форму национального характера с ярко выраженной татарской ментальностью. Нравственная тематика и тема национального самосохранения авторами начинает рассматриваться в тесной взаимосвязи. Этому способствует и изменение характера основного конфликта, которое указывает на ориентир с внешнего – на внутренний, психологический.

3. В центре внимания драматургов оказывается духовный мир человеческой личности, изображенный как наивысшая ценность; богатый опыт народной жизни, особенности менталитета и жизненного уклада татарского народа. В качестве основной идеи драматических произведений закладываются призывы авторов к укреплению связей с историческими корнями и сохранению преемственности поколений.

4. Поэтика драматургических произведений исследуемого периода характеризуется глубиной философских и художественных обобщений, яркой метафоричностью и символичностью, лиризмом и красочностью речи персонажей. Обращение к сказочно-мифологическим, религиозно-фантастическим сюжетам, а также к ранее табуированным темам, таким как смерть и бессмертие, приводит авторов к новым поэтическим находкам, позволившим создать уникальные высокохудожественные драматические

произведения, направленные на формирование национального самосознания татарского народа.

3.3. Возрождение традиций классического романтизма

В 1970-е годы в татарской сценической литературе «произошли серьезные изменения в сторону философского осмысления действительности и в направленности поиска новых художественных решений» [Ханзафаров, 1996: 242], это становится предпосылкой к расширению конструктивных возможностей поэтического мира драматических произведений. Одним из явлений, способствующих формированию инварианта татарской драматургии 1960–1980-х годов и созданию новых правил художественности, на наш взгляд, можно назвать возрождение традиций романтизма, свойственного национальной сценической литературе начала XX века. Естественно, как и в русской литературе, «нравственный пафос романтиков 60-х гг. связан, прежде всего, с утверждением ценности личности. Появляется герой с активной позицией жизни, с бунтом против прозы жизни, понимающий, что каждому дому необходимо пройти сложный путь поиска Истины. В какой-то степени – это герой-мечтатель, верящий в победу Добра, в светлое будущее своей страны» [Денисова, 2013: 92].

Бесспорно, «возвращение романтизма в национальную литературу предложило совершенно новые формы и содержание, открыло возможности для раскрытия в человеке глубины сознания, каких-то новых сторон, связанных с восприятием и воображением, создания героев, выражающих в литературе безграничность жизни и богатство внутреннего мира человека» [Заһидуллина, 2015: 183]. Это достигалось, в основном, путем активного обращения к условным приемам, поэтическим образам-символам, отражающим специфику романтико-идеализированного взгляда на изображенную действительность, а также благодаря психологизму и лиризму. В данном направлении особенно успешно работают такие драматурги, как Ильдар Юзеев, Ахсан Баянов, Туфан Миннуллин, Сайт Шакуров, Ахат Гаффар и другие, в их пьесах

«действительность изображается все чаще в сочетании с романтическим пафосом, уделяется отдельное внимание мечтам и стремлениям героев, идеализированным образам» [Закиржанов, 2018, б: 478]. Безусловно, подобные изменения затрагивают даже драматургические произведения, написанные на тему труда: «Кырларым-тугайларым» («Мои поля, долины», 1978) Т. Миннуллина, «Туган туграк» («Родная земля», 1968) С. Шакурова, «Китмәгез, тургайлар» («Не улетайте, жаворонки», 1978) А. Гилязова и др.

Особое место в романтико-философском крыле татарской сценической литературы исследуемого периода занимает творчество известного драматурга, народного поэта Республики Татарстан Ильдара Юзеева (1933–2004).

И. Юзеев, пришедший в татарскую литературу в 1950-е годы молодым автором лирических стихотворений и поэм на любовную и нравственную тематику, уже с первых лет творчества находит свое предназначение, свое «лицо». Поэма «Таныш моңнар» («Знакомые мелодии»), опубликованная в 1955 году в журнале «Совет әдәбияты», приносит ему популярность и славу поэта-романтика. Его лирические и драматические поэмы, баллады, такие как «Әнкәй» («Мама», 1959), «Фәрит-Фәридә» («Фарит-Фарида», 1958–1959), «Миләүшә» («Миляуша», 1954–1965), «Өчәү чыктык ерак юлга...» («Трое вышли на дорогу», 1964–1965), «Карурман» («Дремучий лес», 1973), «Өзелмәсме кыллар?» («Струны», 1977) и др., быстро находят своего читателя и получают положительные отзывы ведущих литературоведов и критиков современности.

«И. Юзеев вернул в поэзию широкомасштабное философское содержание, на примере поэтического произведения использовал такие философские концепции, как жизнь-смерть, самопознание личности и бытия, любовь, опираясь на всемирно известные мифы, методы мифизации или разрушения мифов, использовал методы символического мышления по примеру модернистов начала XX века. Эти особенности нашли продолжение и в драматических произведениях, приобретая черты, отличающие его от других драматургов. Размышления о познании человеком Бытия и самого себя, о ценности жизни, о

судьбе человека, о смысле жизни занимают ведущее место в его творчестве» [Йосыпова, 2018: 345].

И. Юзеев, стремившийся «объять и осмыслить мир в его узловых, ключевых категориях: предначертание человека на земле, извечная борьба добра и зла, столкновение жизни и смерти, человеческого и античеловечного» [Мустафин, 2006: 273], приходит в драматургию в 1960-е годы и в скором времени становится одним из немногих авторов, внесших значительный вклад в развитие своеобразного направления сценической литературы – создание драматических поэм и стихотворных трагедий. Драматургом написано около двух десятков пьес в различных жанрах, в том числе, в стихотворной форме («Янар чэчэк» («Горицвет», 1960–1961), «Бөркетләр кыяга оялый» («Орлы гнездятся в скалах», 1970), «Соңгы төн» («Последняя ночь», 1968–1972), «Сандугачлар килгән безгә» («К нам прилетели соловьи», 1974), «Кыр казлары артыннан» («Вслед за дикими гусями», 1976–1989), «Кайтмый калсам көтәрсеңме?» («Подождешь ли, если не вернусь?», 1977), «Бәхетемнән узып барышлый» («Пролетая мимо счастья», 1979), «Очты дөнъя читлегеннән...» («Улетела из клетки мироздания», 1980-1991), «Мәңгелек белән очрашу» («Встреча с вечностью», 1982) и др.). Его пьесы, во главу угла которых поставлены проблемы личности и природы, личности и общества, преемственности поколений, исторической памяти, характеризующиеся романтической возвышенностью и поэтичностью, философской глубиной, заняли достойное место в репертуаре не только татарстанских, но и национальных театров за пределами республики и получили широкое признание зрителя и внесли большой вклад в становление инварианта татарской драматургии периода оттепели. «И. Юзеев стал одним из тех, кто обогатил сцену поэтическим содержанием» [Ахмадуллин, 2012: 404] и «остался и в драматургии поэтом» [Әхмәдуллин, 2007: 114].

В качестве одной из особенностей драматургии И. Юзеева, делающей ее узнаваемой, Р. Мустафин отмечает наличие «условно-романтического героя, не указанного в авторских ремарках, невидимого человеческому глазу». По мнению

ученого, это память о прошлом, о героях, не вернувшихся с войны, о людях, которые в разные годы жертвовали своей жизнью, молодостью, мечтой за счастье народа, и именно этим определяется нравственный облик героев [Мостафин, 2001: 313]. Л. Вагапова, исследовавшая драматургию И. Юзеева, также считает, что «категория памяти является центральной категорией художественного мира писателя, и взаимодействие времени реального и воображаемого, их соотношение выступает как сюжетообразующий фактор. Помещение героев сразу в несколько пространственно-временных точек (исторически, биографически, ментально) ведет к пространственно-временной монтажности в организации текста и к коллажности сюжета пьес драматурга» [Вагапова, 2011: 6]. Эти особенности находят яркое проявление в драмах «Сандугачлар килгән безгә» («К нам прилетели соловьи»), «Кыр казлары артыннан» («Вслед за дикими гусями») и в написанной в стихотворной форме трагедии «Мәңгелек белән очрашу» («Встреча с вечностью»), что оказало влияние на формирование характерных свойств инварианта татарской драматургии исследуемого периода, таких как стремление к глубоким философским и художественным обобщениям, усиление лирико-эмоционального начала, которое нашли продолжение и в татарской драматургии постсоветского периода.

Драма «К нам прилетели соловьи» была поставлена в 1974 году на сцене Татарским государственным республиканским передвижным театром (режиссер – Р. Тумашев), в 1975 году – Башкирским государственным театром драмы имени М. Гафури (режиссер – Ш. Рахматуллин) и тепло воспринята зрителями. В 1978 году за эту пьесу, сыгранную Тувинским русским театром в переводе на русский язык под названием «Не по злобе» на Всероссийском фестивале театрального искусства и национальной драматургии народов СССР, автор был удостоен диплома I степени. Позже пьеса была поставлена многими театрами национальных республик, а также неоднократно транслировалась по телевидению, в том числе и через Ленинградскую телестудию. Таким образом, в становлении и признании общественностью И. Юзеева как драматурга роль данной драмы велика.

В этой пьесе, отличающейся «своеобразными характерами, ясностью и точностью мысли, высказанной по-своему, по-юзеевски», автор «выходит на путь поиска ответа на главный вопрос: «В чем назначение человека в обществе и какое место он занимает в нем?» [Ахмадуллин, 2012: 405]. Изобразив, на первый взгляд, повседневные события, происходящие в обычной больничной палате, драматург поднимает проблему общечеловеческого масштаба, связанную с «нравственными аспектами экологической проблемы» [Ханзафаров, 1996: 209]. Показывая межличностные отношения персонажей и их отношение к природе, к семье, к своему прошлому, автор акцентирует внимание на дефиците в современном обществе многих нравственных категорий, таких как духовное богатство, человечность, искренность, и это рассматривается как результат влияния на людей достижений научно-технического прогресса.

Характеры и мировоззрение героев, случайно оказавшихся вместе в одной больничной палате, – студента Айтугана, преподавателя вуза Эвариса, водителя Зии, охранника леса Хамзина – из действия в действие всесторонне раскрываются. Главный герой – вчерашний фронтовик, трудолюбивый, искренний Хамзин – отличается от остальных персонажей благородностью, чуткостью, красотой своей души и именно поэтому не находит понимания у своих соседей по палате. Конфликт драмы направлен на представление, раскрытие сильного характера Хамзина с ярко выраженными национальными чертами.

Для усиления основной идеи, а также для философизации изображаемых реалий драматург обращается к приемам условности – вводит в сюжет пьесы вымышленный образ «железного человека». «Железный человек», явившийся Хамзину во сне, ассоциируется с равнодушием, бездушностью представителей современного мира, и эта мысль усиливается путем противопоставления ему символического образа соловья, олицетворяющего высокую нравственность и духовную чистоту. Студент Айтуган в финальной сцене драмы дает оценку себе и своим современникам, используя именно эти образы: *«Этисенең туган һәм һалак булган көнен, дөнъяда сугыш булганлыгын оныткан, хәтерен югалткан,*

әнисенә хат язарга вакыт та тапмаган кеше – сез хаклымыни?! (Эварис дәшми. Зыяга.) Үзегезгә кирәк булганда җанлы һәм җансыз бөтен нәрсәне таптап китәргә әзер торган кеше – сез хаклымыни?! <...> Тормыштан бары тик көлке генә эзләп йөргән, чын матурлыкның мәгънәсен аңламаган ваемсыз кеше – мин хаклымы?! <...> Сандугач сайрауларын тоймаган җансыз кешеләр! Тимер кешеләр!» [Юзеев, 1980, б: 156-157].

Как видно из речи персонажа, непреходящие жизненные ценности: милосердие, доброта, богатство внутреннего мира личности – рассматриваются автором в тесной связи с такими понятиями, как уважение к своему роду, бережное отношение к природе. Романтический пафос в пьесе «определяется стремлением к нравственной высоте, духовной чистоте» [Йосыпова, 2018: 344], использование приемов фантастики, символов и условности, а также включение воспоминаний персонажей усиливает художественность произведения. Мотив сна, выступая как проявление важнейшей сферы подсознания, внутренних переживаний главного героя, выполняет художественно-эстетическую функцию.

А. Г. Ахмадуллин в качестве одной из особенностей драматургии И. Юзеева называет то, что автор, «строит действие на совершенно противоположных морально-этических принципах, с точки зрения архитектоники произведения, умеет скрывать слабость конфликта, оживляя его поэтическими деталями и романтическими приемами, удачно используя средства и приемы модернизма» [Ахмадуллин, 2012: 407]. Эта особенность характеризует и драму «Вслед за дикими гусями», написанную в 1976 году. Позже, в 1989 году, драматургом была создана новая редакция пьесы, в которую были внесены существенные изменения в идейно-эстетическом плане. Нами анализируется первый вариант пьесы, так как именно в нем наиболее полно отражаются художественные особенности татарской драматургии исследуемого периода.

В пьесе изображены события, происходящие в 1970-е годы в татарской деревне. Сюжет разворачивается вокруг ситуации, связанной со встречей родных братьев – проживающего на родной земле Малика и приехавшего на родину руководителем археологической экспедиции ученого Халика Бикташевых. Пьеса

начинается с романтико-философского пролога – сцены возвращения Халика на родную землю, изображения воспоминаний, внутреннего состояния, размышлений, представленных в форме воображаемого диалога героя с предками: *«Кил, диләр. / Кил безгә... / Көрәштә егылган бабаңнар / Туфракка / әйләнгән нигезгә – / Кил безгә... / Давамы булып син кил безгә! / Киләчәк көнеңә барышлы, / Узганнан ваемсыз атлама, / Кил, диләр, / Кил безгә... / Бабаңнар яшәгән нигездә / Хәзинәң, табышың саклана!..»* [Юзеев, 1980, а: 4].

Таким образом, автор уже в экспозиции произведения, путем использования условного приема, определяет основную идею пьесы, заложенную в словах предков, – это призыв к уважительному отношению к родной земле, исторической памяти и сохранению связи между поколениями, характерную для татарской драматургии исследуемого периода.

Пьеса характеризуется разнообразием символических образов. Для передачи философских раздумий драматурга о смысле жизни, о судьбе человека, об общечеловеческих ценностях, о бытии, о несовершенстве бытия используются такие авторские образы-символы, как «серебряная маска», «дикие гуси», «радуга», «могила матери».

Развитие сюжета пьесы связано с откопанными Акбаром во время строительства ворот человеческим черепом и древней серебряной маской. Именно эти находки становятся причиной конфликта между родными братьями, который далее разрастается до уровня конфликта драматического произведения, основанного на противоположности взглядов главных героев на жизнь, на такие ценности, как «родная земля», «родственные отношения», «нравственность», «любовь», «историческая память». Халик, миссия которого заложена автором уже в имени героя, означающем «творец», «создатель», стремится как можно больше узнать об истории, о людях, когда-то проживавших на их родной земле, поэтому для него с научной точки зрения серебряная маска бесценна. А для Малика, главная цель которого – «жить лучше всех, иметь все лучшее», ценность находки определяется только денежной стоимостью материала. Таким образом, главный конфликт вырисовывается между материальным и духовным началами

бытия и имеет, прежде всего, общечеловеческий характер. Серебряная маска в пьесе символизирует духовное богатство, характер, стойкость духа, красоту души татарского народа, преемственность традиций. Эта мысль углубляется в диалоге Халика с воображаемым голосом предка – с Древним человеком, по сути являющемся разговором главного героя с самим собой: *«Ерак бабаларыбызның рухын саклаган көмеш битлек. Аны кигән кешене бер дошман да эҗиңә алмаган, чөнки аңа халык әллә ничә гасырлар эҗыелган байлыгын, эҗан матурлыгын салган. Илбасарлар, патшалар көмеш битлекне кулга төшерү өчен сугышканнар, кан койганнар һәм аны юк итәргә тырышканнар, әмма булдыра алмаганнар. Ничә гасырлар инде көмеш битлек эҗир астында ята... Эзләгез, табыгыз аны, балалар...»* [Юзеев, 1980, а: 32-33].

«Серебряная маска становится критерием для оценки нравственных качеств и деяний главных героев, раскрытия их мировоззрения и духовного мира, а также определения их будущего» [Шарипова, 2021, б: 32]. В финальном действии пьесы Малик маску бросает в реку, тем самым определяет свою судьбу – он теряет все ценное: уходят жена Ясмина, сын Рим, самое главное, теряется и его нравственный облик.

Необходимо отметить схожесть символа серебряной маски И. Юзеева как с символом медного колокольчика, используемого в драме А. Гилязова «Жиз кыңгырау» («Медный колокольчик»), так и с условными символами из произведений «Ай булмаса, йолдыз бар» («Если нет луны, есть звезды») Т. Миннуллина, «Тау астында илле бүре» («Под горой пятьдесят волков») Р. Мингалима, «Иске йорт кешеләре» («Жители старого дома») Р. Хамида. Главная героиня А. Гилязова Разия, размышляя о личном счастье и возможных путях изменения жизни, произносит следующие слова: «Уйлап карарга булыр! Вақыт житте бугай. Уйламыйча ярамый. Адашкан кеше туктап уйлый, аннан соң гына бара башлый, диләр. Кыңгырауларыңның тавышы матур! Нинди матур, көмеш тавышлы алар. Күгәреген бетергән идем, тавышлары ачылып китте...» [Гыйләжев, 2002: 317] («Нужно подумать! Кажется, пришло время. Нельзя не думать. Говорят, что заблудившийся человек останавливается, думает, а только

потом начинает идти. У колокольчиков такой прекрасный звук! Какие они красивые, с серебристым звучанием. Удалила ржавчину, и у них голос раскрылся...»), что символизирует приход молодого поколения, мыслящего уже по-новому. А в романтической драме А. Баянова «Зәңгәр кыңгыраулар» («Голубые колокольчики», 1972–1983), показывающей духовную связь настоящего с далекой историей и дающей оценку времени через прошлое, символический образ колокольчиков ассоциируется с искренними чувствами любви.

Активно используемый татарскими поэтами XX века архетипический образ «дикого гуся» («Кыр казлары» («Дикие гуси», 1926) Х. Такташа, «Кыр казлары» («Дикие гуси», 1940) А. Файзи, «Кыр казы» («Дикий гусь», 1941) Ф. Карима, «Киек казлар» («Дикие гуси», 1953) Х. Туфана), вынесенный в название драмы И. Юзеева и являющийся ключевым, повторяясь в сюжете произведения несколько раз, становится номинацией любовных чувств и эмоциональных переживаний, психологического состояния, символом стремления к свободе, неисполненных мечтаний супруги Малика – Ясины. Отмеченная Л. Х. Давлетшиной особенность архетипического образа Людей-Птиц, часто встречающегося в татарской прозе 1980–1990 годов, в частности, в творчестве М. Магдеева («Торналар төшкән жирдә»), М. Юныса («Жир, су һәм күк турында»), Г. Гильманова («Оча торган кешеләр»), Н. Гиматдиновой («Каракош», «Ак торна каргышы»), Ф. Байрамовой («Кем?», «Канатсыз акчарлаклар»), с одной стороны, являющегося олицетворением людей, неразрывно связанных с небом и чистых душой и помыслами, а с другой – одиноких, потерянных, несчастных героев с поломанными крыльями и судьбами [Давлетшина, 2005: 17], полностью характеризует и образ Ясины. Она вышла замуж за Малика не по любви, поэтому, несмотря на то, что живет в огромном доме и в достатке, имеет дорогие наряды и золотые украшения, глубоко несчастна, духовно одинока. Для передачи душевного состояния героини автором в пьесу внедрена лирическая песня «Кыр казлары артыннан» в ее исполнении, которая передает чувства, стремления, надежду и раскаяния женщины. В конце пьесы Ясина уходит из

семьи, тем самым обретает духовную свободу, к которой она стремилась всю жизнь.

Архетип «могилы матери» в произведении выступает символом уважения к предкам, связи между поколениями. Халик, прежде чем начинать раскопки, посещает могилу родной матери и отчий дом. Татарская традиция, заключающаяся в том, что благословение родителей – это самое главное для детей, находит своеобразное отражение в пьесе. Настораживающее не только Халика, но и читателя явление – заросшая густой травой дорога к могиле матери Бикташевых – это художественная деталь, косвенно указывающая на исчезновение национальных традиций, утрату нравственных ценностей, разрыв связей между поколениями.

Характерная особенность поэзии И. Юзеева, заключающаяся в том, что центральная идея связана с «мыслью, что без родной почвы, без обыкновенной земной красоты невозможны ни жизнь, ни творчество, ни рывок в космос» [Мустафин, 2006: 269], находит отражение и в его драматургии, в частности, в драме «Вслед за дикими гусями» она звучит в реплике главного героя:

«Х а л и к . Бабаларыбыз, аталарыбыз безгә жир-туфрак кына калдырмый, шуның өстенә алар безгә кул белән тотып булмый торган ядкаръ – балаларының йөргенә күчеп кала торган иң изге орлык – мәхәббәт, матурлык рухы калдырганнар» [Юзеев, 1980, а: 50].

Эта идея находит развитие в образе добродушного, искреннего парня Ядкара, водителя Халика. Его миссия, имя которого означает «память», заключается в сохранении исторической памяти и передаче ее следующим поколениям, обеспечении преемственности национальных традиций. Решение Ядкара навсегда остаться в деревне со своей возлюбленной Дариной и в это время появление вдали над рекой радуги символизируют счастливую судьбу не только молодых, но и надежду на светлое будущее народа. Финальные слова Ядкара: *«Биредә кайчандыр яшәп, жирдә матурлык калдырып киткән Бакыйлар, Камиллар һәм монда бүген яшәүче, көрәшүче Халик абыйлар рухы яшәр!»* [Юзеев,

1980, а: 56] – воспринимаются как оптимистический ответ на призыв предков, прозвучавший в прологе пьесы.

В драме автором особое место отведено внедренной в текст восточной легенде, гласящей о вечности искренней любви: *«Халик. Урта Азиядә мин Назлымхан сараен күрдәм. Аның диварына: «барысы да югала, мэхэббәт кала», – дип язылган. Имештер, мэхэббәтнең ни икәннен белмәгән явыз хан Назлымхан исемле чибәргә гашийк була, әмма теләктәшлек тапмый, – кыз сарайлар төзүче алтын куллы егетне ярата. Ярсыган хан, Назлымханга атап, егеттән сарай салдырта һәм егетне үтерер алдыннан диварга: «Барысы да югала, мэхэббәт кала», – дип яздырта. Хан да, егет тә сарайны Назлымханга багышлыйлар. Күпме гасырлар узган, ә чибәр Назлымхан белән алтын куллы егетнең мэхэббәте һәйкәл булып калган. Явыз хан исә онытылган!»* [Юзеев, 1980, а: 42-43].

Аналогичное явление изображается и в драме: Акбар строит новый дом Малику и не берет денег за свою работу, для него самое главное – не вознаграждение, а возможность увидеть свою первую и единственную любовь Ясмину. Проведение параллели с восточной легендой служит усилению эмоционального воздействия драмы.

Относительно творчества И. Юзеева Р. Мустафин пишет, что «его романтика проявляется прежде всего в образном воплощении высокого нравственного идеала, который он выдвигает перед молодыми читателями, воспевании возвышенных, героических граней жизни» [Мустафин, 2006: 268]. В драме «Вслед за дикими гусями» главный герой Халик представляется читателю в качестве идеализированного национального характера. Автор, обращаясь к образу археолога, а также к элементам исторического прошлого, акцентирует внимание на важности для человека ценностей, уходящих корнями вглубь веков, народных традиций. Обращение к символическим образам, условности, использование поэтических средств, ремарок, песен – все это служит усилению лирико-эмоционального начала, романтизма в драме. Таким образом, неотъемлемым элементом художественной структуры произведений исследуемого периода становятся образы-символы, в том числе и авторские,

архетипы, отражающие национальное своеобразие и специфику, благодаря которым обеспечивается глубина основной идеи, а также создается возможность передачи скрытого содержания.

«Мифопоэтический пространственно-временной континуум пьес И. Юзеева отмечается многоуровневой структурой. Категории пространства и времени являются в его драматургии не только сюжетослагающими элементами, но и превращаются в символы, мифологемы и выражают философские представления автора, что позволяет определить бинарность в качестве основной характеристики художественного мира И. Юзеева» [Вагапова, 2011: 16]. Особенно ярким примером в этом отношении является трагедия «Встреча с вечностью» (1982), написанная в стихотворной форме.

Трагедия состоит из двух уровней – мистико-мифологического и реалистического, благодаря умелому сочетанию которых обеспечивается глубокая философичность произведения. Реальные события изображены в прологе пьесы, в котором главный герой Атлант, руководитель археологической группы, во время раскопок на местах военных сражений получает серьезное ранение от взрыва снаряда, оставшегося с времен войны. Его предсмертное состояние показывается в шести различных картинах, связанных с героями древнегреческой мифологии: 1) «Атлант уходит в подземелье»; 2) «Встреча Атланта с Богом подземелья»; 3) «Атлант среди Богов»; 4) «Приход Афины к Атланту»; 5) «Афина – перед отцом Зевсом»; 6) «Казнь Афины. Смерть Атланта». Действие происходит в трех временных плоскостях: в подземелье – в историческом прошлом, на поверхности земли – в настоящее время, на небе – в будущем.

По мнению Л. Х. Давлетшиной, «в истории развития словесного искусства миф служит неиссякаемым источником сюжетов и мотивов, выступает в роли зачатка творчества, генетического кода, объясняющего тайный смысл происходящего, предполагающего выход на мегаисторический уровень. Константы мифологического мирозерцания, сохранившись в глубинах коллективного бессознательного, спустя века, вновь осмыслиются и переносятся

на художественное творчество для создания литературной модели бытия в ее отношении к древним мифологическим представлениям, тем самым преобразуя картину современной действительности в модель универсума и выводя проблемы человечества на глобальный уровень» [Давлетшина, 2005: 8]. И. Юзеев, обратившись к сюжету и образам древнегреческой мифологии, смог воспроизвести характерную для человечества систему ценностей и представлений. Философско-романтические мотивы, мифологические образы, масштабность и грандиозность изображенных картин, нестандартное сочетание романтических и реалистических приемов позволили автору поднять глобальные общечеловеческие проблемы, связанные с историей, свободой личности и духовной гармонией человека, в глубоко философском плане. Трагедия «свидетельствует о росте И. Юзеева до уровня написания произведения, полностью построенного на аллегории, игре воображения, переходе к космической философии» [Йосыпова, 2018: 330].

За основу сюжета трагедии взята легенда о таинственном острове Атлантиде, находящемся когда-то в Атлантическом океане и в один прекрасный день бесследно исчезнувшем с лица земли. Согласно сочинению древнегреческого философа Платона, на этом затонувшем острове существовала высокоразвитая цивилизация и жил счастливый, гордый народ – атланты. Как гласит легенда, однажды разгневался на них бог Зевс, и острова не стало. Главный герой трагедии Атлант, мечтающий раскрыть тайну исчезновения Атлантиды, видит свой путь, свою миссию на Земле в составлении «родословной всего человечества», в поиске исторической правды, касающейся судьбы своего народа: *«Нәселемнең генә түгел, кешелекнең / Шәжәрәсен эзлимин, улым...»* [Юзеев, 2019: 105].

Основу сюжета трагедии «Встреча с вечностью» составляет поиск главным героем, по сути, своего истинного «я», в котором «мотивы встречи, пути, странствия и возвращения, помимо прямого значения, несут в себе глубокий внутренний смысл. Путь у него – это путь человека к самому себе, возвращение в свою сущность» [Вагапова, 2011: 20]: *«А т л а н тЖирда яшәр өчен мәңгелеккә*

/ Килмәвемне беләм, – / Тик шулай да очрашырга телим / Мин мәңгелек белән!»
[Юзеев, 2019: 102].

Из-за ранения Атлант теряет сознание, и начинается игра его воображения: главный герой оказывается среди богов в историческом прошлом. Встреча с главным из богов-олимпийцев – Зевсом, с его дочерью – богиней мудрости Афиной, богом подземного царства Аидом, богиней судьбы Ананкой, с атлантами, с родным отцом, превратившимся в камень, приводит к раскрытию всех тайн, связанных с веками скрытой историей народа. С выступления Хора атлантов становится ясно, что виновником гибели мирной Атлантиды является Зевс. Таким образом, конфликт трагедии сводится к столкновению Добра и Зла, на первый взгляд, в лице атлантов и Зевса: *«Афина. ...Кешелекнең алга барышында / Хаклык һәм Явызлык дошманнар... / Хаклык жиңгән саен, Явызлык та / Гел көчәя, мәкерләнә бара...»* [Юзеев, 2019: 135].

«В произведении боги – это воплощение идеала зла» [Даутов, 2002: 98], вместе с тем, по мнению автора, главным источником Зла, ведущего человечество к гибели, являются не небесные силы, а, в первую очередь, сам человек. Основные причины трагедий, глобальных проблем на Земле – это вражда между народами, экологические катастрофы, инициируемые самим же человеком, и эта мысль заложена в словах отца Атланта: *«Тораташ. / Безышанып киттек Жирдән, / Соңгы бу сугыш диен, / Балаларга яшәү биргән / Соңгы бу сугыш диен... / <...> Яңа сугыш гөрелтесе / Диңгездә, Жирдә, Күктә... / <...> Ракеталар һәр кешене / Юк итәр йөкләр йөртә!»* [Юзеев, 2019: 118].

Эта мысль находит развитие в речи бога подземного царства – Аида: *«Аид. Эш итсәм дә гомер бакый / Гел үле жәннар белән, / Сөйләшергә яратам мин / Конкрет саннар белән. / Кабул иттем Европадан / Дөнья сугышларыннан: / 17 нче гасырда – 3,3 миллион кеше, / 18 нче гасырда – 5,4 миллион кеше, / 19 нчы гасырда – 5,7 миллион кеше, / 1 нче бөтендөнья сугышыннан 4 миллион кеше, / 2 нче бөтендөнья сугышыннан 50 миллион кеше»* [Юзеев, 2019: 116-117].

«Основная идея произведения заключается в призыве человечества остановиться и задуматься о своем историческом прошлом, о сегодняшнем дне,

будущей судьбе своего народа и не повторять трагических ошибок предыдущих поколений» [Шарипова: 2021 (а): 34], что становится развитием основной идеи, присущей классической татарской драматургии.

По мнению Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, героем семидесятых годов становится крайне неудобный для официальной идеологии «новый человек», который «полнотой своей духовной жизни оспаривал каноническое представление о цельности как об аскетическом самоотречении во имя надличных ценностей и в своих убеждениях вовсе не опирался на официальные идеологические и политические постулаты, а отталкивался от них, убеждаясь на собственном опыте в животворности совсем иных устоев духа – «простых законов нравственности», «закона вечности», национальной и мировой культуры» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, б: 46-47]. Эта особенность свойственна также инварианту татарскую драматургию исследуемого периода, нацеленному на создание национальных героев современности, которых «объединяет то, что они верят в свой народ, чтят его традиции и ведут борьбу за его светлое будущее» [Шаехов, 2012: 20]. Главный герой трагедии Атлант изображен сильной, целеустремленной, гордой личностью, являющейся связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим. Когда его отец уходил на войну, оставил Атланту семейную родословную, которую он сейчас передает своему сыну Икару, объясняя ее ценность в сохранении связи между поколениями: *«Шулай була күрсен! Әмма, улым, / Киләчәккә кыю очканда, / Узган һәм Бүгенгә таянмыйча, / Икар язмышына дучар булма! / Өч заманның уртаклыгын тапкан / Адәм тиңсез эшләр кыла ала!»* [Юзеев, 2019: 104].

Сын Атланта – молодой Икар, в отличие от своего отца, не интересуется историей, а наоборот, будучи космонавтом, стремится ввысь – в будущее: *«Ә безгә бит, әти, артка түгел, / Бары алга, алга барасы... / Менә мин киләчәккә китеп барам... / Балачактагы әкият кебек / Очык икәү Кояшка таба!»* [Юзеев, 2019: 103].

Несмотря на то, что в древнегреческой мифологии Икар – это персонаж, который во время полета с помощью крыльев, сделанных отцом, приблизился

слишком близко к солнцу, растопил свои крылья и упал в море, «И. Юзеев применяет прием разрешения мифа и изображает героя «Икаром современности, не знающим падений», представителем будущего поколения с сильным духом» [Йосыпова, 2018: 332], способным вести за собой своих современников. Символично, что трагедия завершается клятвой Икара исполнить завещание своего отца Атланта.

Как известно, «использование приема вторичной условности расширяет возможности искусства слова, придает ему глубину поэтического видения и философскую многозначность» [Давыдов, Пронин, 2003: 26]. Используемые автором образы-символы – радуга, молния, гром, вечный огонь – служат углублению философского звучания трагедии. Хор подземелья, Хор небес, Хор скал и гор, Хор теней, Хор воинов, Хор атлантов, Хор нимф, включенные в качестве действующих лиц, выполняют идейно-концептуальную функцию, способствуя раскрытию основной идеи произведения, усложнению структурно-композиционного пространства, усилению романтического пафоса, хронологических доминант, метафоризации и поэтизации трагедии. Характерная особенность, проходящая через все пьесы И. Юзеева: «доброе и прекрасное у него, всегда находятся в неразрывном единстве» [Золотарев, 1989: 36], – находит воплощение в образе богини Афины, которая олицетворяет в трагедии справедливость и мирную жизнь.

Таким образом, «“Встреча с вечностью” – это произведение, построенное на условности, аллегории, фантастике. <...> И. Юзеев с помощью мифико-фантастических образов, ситуаций выступает против зла, защищает Землю и человечество от катастрофы» [Галиуллин, 1985: 93]. Обращение к мифологическому сюжету, укрупнение масштабов конфликта пьесы, пространственно-временная монтажность в организации текста, многоуровневость содержания позволили создать автору уникальное высокохудожественное драматическое произведение, которое, на наш взгляд, стало связующим звеном татарской драматургии периода оттепели и татарской постсоветской драматургии.

Итак, выводы по параграфу 3.3:

1. В качестве одной из основных тенденций развития татарской сценической литературы 1970–1980 годов является возрождение традиций классического романтизма, вытесненных инвариантом советской драматургии в 1920-1950-х годах. Это явление стало предпосылкой для содержательных и качественных изменений поэтического мира драматических произведений и создания новых правил художественности.

2. Характерными особенностями творчества представителей романтико-философского крыла татарской драматургии исследуемого периода становятся стремление к глубоким философским и художественным обобщениям, усиление лирико-романтического начала, тенденция укрупнения масштабов конфликта пьес, особое эстетическое использование категорий времени и пространства при развитии сюжетных линий произведений, следуя романтическому принципу двоемирия.

3. Наряду с традиционными сюжетно-композиционными формами наблюдается активное обращение к условно-метафорическому способу организации действия. Это, в основном, достигается путем использования художественно-изобразительных возможностей мифологических сюжетов и образных систем, притчевых сюжетных структур. Неотъемлемым элементом художественной структуры произведений становятся образы-символы, отражающие национальное своеобразие и специфику, благодаря которым обеспечивается глубина основной идеи, а также создается возможность передачи скрытого содержания.

4. Главными особенностями пьес выступают провозглашение ценности человеческой жизни, повышенный интерес к идеализированному национальному герою современности с богатым внутренним миром, высокой нравственностью и стойким характером. Глубокая привязанность к родной земле, природе, историческому прошлому, устремленность к идеалам становятся характерными чертами главных героев, нередко даже и неудобных для действующей идеологии.

5. Во главу угла пьес все чаще ставятся проблемы, связанные с познанием человеком самого себя и смысла жизни, судьбой нации, исторической памятью, этнической моралью. В отличие от революционного романтизма, являющегося составной частью литературного творчества советского времени, основной акцент ставится на создание общечеловеческого идеала, таким образом, осуществляется переход от социальной картины мира – к нравственно-философской картине мира.

6. Основная идея драматических произведений исследуемого периода направлена на развитие духовно-нравственного начала в человеке, сохранение общечеловеческих традиций, нравственных ценностей, передаваемых от поколения к поколению. Драматурги добиваются этого путем постановки актуальных для общества этических проблем, касающихся в первую очередь жизнедеятельности советских людей, и обозначив пути их решения в контексте мировой романтической художественной парадигмы. Кроме того, с целью углубления национальной составляющей начинают создавать символы (авторские символы) и символические образы, которые указывают на формирование в драматургии «текста в тексте» – в виде диалога с подготовленным зрителем или читателем о духовном состоянии татарского общества.

Выводы по главе 3

Третья глава диссертационного исследования направлена на изучение особенностей развития татарской советской драматургии в 1960–1980-х годах.

1960–1980-е годы становятся одним из важных этапов в истории развития татарской сценической литературы, характеризующимся постепенным отказом от официально утвержденных канонов соцреализма и формированием инварианта татарской драматургии периода оттепели, основанного на нравственно-гуманистической концепции татарской классической литературы. Изменения были вызваны переосмыслением социальных норм и роли человека в обществе в результате позитивных социально-политических изменений в стране.

Характерными особенностями татарской сценической литературы исследуемого периода становятся появление новых жанровых форм и художественных приемов, существенное углубление нравственной тематики, переход от изображения социальной картины мира к *изображению* нравственно-философской картины. В отличие от соцреалистической модели литературы, образ нового героя начинает определяться не идеологическими, а нравственно-эстетическими параметрами – преданностью народным устоям, общечеловеческим традициям, нравственным принципам. Главной особенностью инварианта татарской драматургии периода оттепели становится «несоветскость» *системы персонажей*, вместе с тем, это не означало полный отказ от канонов соцреализма.

Если в начале 1960-х годов взамен однотипным образам передовиков производства с коммунистическим мировоззрением приходят новые герои – борцы за нравственность и духовность, то 1970-е годы характеризуются появлением идеализированных героев с ярко выраженными татарской ментальностью и характером. Глубокая привязанность к родной земле, природе, историческому прошлому, устремленность к идеалам становятся характерными чертами *главных героев*.

В центре внимания драматургов оказываются духовный мир человека, представленный как наивысшая ценность, богатый опыт народной этики, особенности менталитета и жизненного уклада социума. Во главу угла пьес все чаще ставятся проблемы, связанные с познанием человеком самого себя и смысла жизни, судьбой родины и человечества, исторической памятью, общечеловеческой моралью. В отличие от революционного романтизма, являющегося составной частью литературного творчества советского времени, акцент перемещается на создание общечеловеческого идеала, таким образом, осуществляется переход от изображения социальной действительности – к *изображению* духовных основ бытия. Это сказывается в *проблематике*, которая подчиняется нравственно-философским представлениям драматургов: это поиск основ гармоничных взаимоотношений в семье и в обществе; преемственность

поколений; кризис духовности; потеря этических законов быта и бытия; честность в любви и в труде и т.д.

Конфликт пьес начинает основываться на противоречивых взглядах героев на общечеловеческие ценности, этнические традиции, что приводит к возвращению классического конфликта Добра и Зла, духовного и материального начал. Впервые в татарской драматургии происходит переход с доминирования диалога и дискуссионности – в сторону монолога в *речевой организации текста*. Монолог воссоздает ощущение сложности затрагиваемых проблем, противоречивости характеров: герои изображались в процессе поиска ответов на социально-философские вопросы жизни татарского народа, советской действительности, бытия вообще.

Если основная идея пьес 1960-х годов была направлена на сохранение в человеке гуманистического начала, нравственных качеств, а в 1970-х годах она заменяется идеей сохранения в социуме общечеловеческих традиций, духовных ценностей, передаваемых от поколения к поколению. Вариативность связана с активизацией тенденции романтического изображения действительности и воспринимается результатом естественной эволюции драматургической мысли.

Одним из явлений, способствовавших трансформации устоявшегося инварианта советской драматургии и созданию новых правил художественности, становится возрождение классического романтизма, свойственного национальной сценической литературе начала XX века, что приводит к существенному обогащению поэтического мира драматургии исследуемого периода. Обращение к сказочно-мифологическим, религиозно-фантастическим сюжетам, к ранее табуированным мотивам, образам-символам, отражающим национальное своеобразие и специфику, приводит авторов к новым поэтическим находкам, позволившим создать уникальные высокохудожественные драматические произведения, направленные на формирование национального самосознания татарского народа.

ГЛАВА 4. ДИАЛОГ С ИНВАРИАНТОМ ТАТАРСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЫ В ПОСТСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

4.1. Табуированные мотивы в историческом и социально-культурном контексте

В связи с начавшимися в 1986 году демократическими реформами, формированием в национальных республиках движений этнического возрождения, отменой политической цензуры со второй половины 1980-х – 1990-х годов в литературном процессе начинается «абсолютно неожиданный этап культурного подъема», характеризующийся возникновением «новой идейно-эстетической концепции, которая, с одной стороны, подводила итоги художественным и эстетическим экспериментам XX столетия, с другой – стремилась выразить всю сложность и противоречивость наступившей действительности» [Юзмухаметова, 2014: 3]. Как отмечает А. А. Арзамазов, «национальные литературные традиции начиная с середины 1980-х гг. вступают в фазу значительной культурной амплификации, сюжетно-тематического расширения, образно-символического «переключения», которые продолжались без малого три десятилетия». По мнению исследователя, это объясняется следующими историко-культурными факторами: «во-первых, изживает себя соцреализм как магистральный и достаточно односторонний художественный метод, накладывающий серьезные ограничения на творческие репрезентации <...>. Во-вторых, у писателей появляется полноценная возможность обратиться к прежде запрещенным по идеологическим причинам именам и книгам, творчески осмыслить многомерный эстетико-культурный опыт русской и мировой словесности. В-третьих, литературно-культурный подъем совпал с периодом так называемого “парада суверенитетов” 1990-х гг., с ростом этнического самосознания, открытием неизвестных страниц истории своего этноса» [Арзамазов, 2019: 105].

Рубеж XX–XXI веков для татарской литературы также становится временем системной трансформации, связанной со сменой художественных

парадигм: в этот период «качественно изменяется психологизм, трансформируется критическое начало в литературе: предметом критического отношения становится тоталитарное прошлое (писатели обращаются к проблеме человека в тоталитарной системе), постсоветская действительность; наблюдается повышенный интерес к национальной тематике (истории, мифологии, религии), стремление авторов выявить константы национальной культуры, найти основы национальной идентичности. И в этом процессе татарская драма взяла на себя роль лидера, отличаясь среди других литературных родов активностью авангардных форм и новым взглядом на роль и функции художественной литературы» [Загидуллина, 2016: 11].

Татарская драматургия постперестроечного периода вначале «была как-то шокирована полным отрицанием новыми политическими силами идей Октября, решительным отказом их от социалистической ориентации, крушением памятников духовного наследия» [Ханзафаров, 1996: 244], и она, стремясь «найти свое место в литературе и искусстве и обеспечить сцену своевременно звучащими произведениями» [Ахмадуллин, 2012: 386], начинает концентрировать внимание на острых проблемах, связанных с формированием и укреплением этнического самосознания татарского народа. «Новые возможности для развития национальной культуры, языка, традиций, которым, в силу господствующего ранее политического уклада, не уделялось должного внимания» [Кириллова, 2021, а: 47] способствуют переходу к более детальному и всестороннему изображению этнических особенностей материальной и духовной жизни татар, что способствует преобразованию устоявшейся картины мира в художественном творчестве драматургов, и, соответственно, приводит к смене инварианта татарской драматургии,

Как и в русской драматургии, «точка зрения на реальный мир, ракурс его отображения меняются, потому что сложившаяся прежде художественная картина мира жестко регламентирует содержание и форму произведения, сковывает творческие возможности писателя» [Данилова, 1999: 86]. В отличие от драматургии советского периода, характеризующейся «возвеличиванием и

восхвалением классовой борьбы, рассмотрением ее локомотивом исторического развития, утверждением и требованием того, что настоящий советский человек – это тот, кто должен больше заботиться о других, чем о себе» [Ахмадуллин, 2012: 386], и от драматургии периода оттепели, основанной на нравственной-гуманистической концепции, акценты начинают перемещаться на социально-политическую и национальную проблематику, «критическая оценка соединяется с философскими идеями и воззрениями, философия выходит вперед в виде первоначального свойства» [Йосыпова, 2008: 436].

Характерной особенностью становится повышенный интерес к табуированным мотивам, прежде всего, позволяющим переосмыслить советское прошлое татарского народа с критических позиций. С первых произведений, структурированных вокруг мотива «восстановления исторической правды», в творчестве драматургов Т. Миннуллина, Амануллы, Р. Хамида, З. Хакима, М. Гилязова и других понятие «историческая правда» понимается широко, позволяя авторам создавать сложные философские, социально-политические, культурно-психологические тексты, синтезирующие новый взгляд на историю XX века. В драматургии представляются «синдром 1937-го» («Безне онытмагыз» («Не забудьте нас», 1988) Ф. Байрамовой), картины коллективизации («Чукрак» («Глухой», 1995) Д. Салихова), афганская и чеченская война («Сандугачның балалары» («Дети соловья», 1998) Ф. Байрамовой, «Йөзек һәм хәнжәр» («Перстень и кинжал», 1996) Ю. Сафиуллина) и др. В этом плане особое место занимают театральные романы «Телсез күке» («Немая кукушка», 2003) З. Хакима, за который был автор удостоен Государственной премии Республики Татарстан им. Г. Тукая, и «Легионер» (2006), направленные на раскрытие трагической судьбы татарского народа в эпоху тоталитарного режима.

В центре внимания драматургов оказываются проблемы, воспринимаемые как следствие влияния идеологии советского периода на сознание, мировоззрение, судьбу человека. Такие драмы, как «Жиде бажа» («Семеро свояков», 1988) Р. Хамида, «Көйсезлэнгән сәфәр» («Неудачное путешествие», 1988) А. Гилязова, «Олы юлның тузаны» («Пыль большой дороги», 1989) Р.

Хамида, «Нигез туздыручылар» («Разрушители основы», 1997) Ю. Сафиуллина и др. доводят картину социального и духовного кризиса до абсурдной точки.

Как и в русской драматургии, в 1990-е годы активизируется символ «желтого дома» в качестве модели выбравшей советский путь развития страны («Алла каргаган йорт» («Богом проклятый дом», 1990) Д. Салихова, «Вакийга жүләрләр йортында бара» («Действие происходит в сумасшедшем доме», 1998) Ф. Байрамовой, «Жүләрләр йорты» («Сумасшедший дом», 1995) З. Хакима и др.), что приводит к появлению элементов соц-арта, «имеющего дело в большей степени с формой, атрибутами советского мироустройства» [Юзмухаметова, 2014, б: 81] и в котором «профанирование официальных клише советского мифа и расхожих штампов мещанского глубокомыслия происходит по правилам отстраняющей пародии, игры, для которой характерны тенденциозность, политическая озабоченность, создание шаржированных масок политиков, карнавальные площадно-балаганные ситуации» [Зайнуллина, 2010: 13]. Эти особенности наиболее ярко проявляются в трагикомедии «Кишер басуы» («Морковное поле», 1993) З. Хакима.

Параллельно начинается поиск иного пути, идеала, который драматурги находят в литературных образах Г. Тукая, М. Джалиля, Х. Такташа, Х. Туфана Эта тенденция, возникшая в середине 1980-х годов с обращения к образу Г. Тукая, к началу 1990-х годов поднимается на новый идейно-эстетический уровень («Без китэбез, сез каласыз» («Мы уходим, вы остаетесь», 1986), «Сират күпере» («Мост над адом», 1986) Р. Батуллы, «Соңгы сэгать» («Последний час», 1987) А. Гаффара, «Атылган йолдыз» («Звездопад», 1998) Ф. Байрамовой, «Агыла да болыт агыла» («Плывут и плывут облака», 2001) Т. Миннуллина и др.).

Значительно усиливаются попытки драматургов вернуться к теме национальной истории, национальной духовно-нравственной памяти. В поисках основ для национального возрождения татарская драматургия активно обращается к историческому материалу («Каракош» («Черная птица», 1991) А. Баяна, «Хан кызы» («Ханская дочь», 1995) Р. Хамида «Мәңгелеккә изге сәфәр» («Путешествие в вечность», 1996) З. Хакима, «Сөембикә» («Сююмбике», 2002)

М. Маликовой, «Акмулла» (2008) Ю. Сафиуллина и др.).

В ряде драматических произведений постсоветского периода формируется конфликт между общественными порядками и вековыми национальными духовно-нравственными канонами, что выводит на передний план тему судьбы татарского народа («Актамырлар иле» («Страна белых корней», 1989) Р. Хамида, «Жэйге кырау» («Летние заморозки», 1992) Амануллы, «Аллалар ялгышы» («Ошибка Богов», 1998) Ф. Байрамовой, «Илгизэр плюс Вера» («Ильгизар плюс Вера», 1991), «Сөяркэ» («Любовница», 1996) Т. Миннуллина, «Саташкан сандугач» («Заблудший соловей», 2001) Р. Зайдуллы, «Баскетболист» (2002) М. Гилязова и др.). В них не только межличностные этические установки, но и национальные традиции, мировоззрение и менталитет татар возводятся в ранг непреходящих ценностей бытия, чему не было места в советской драматургии.

В период перестройки, на наш взгляд, именно драма первой среди литературных родов воспользовалась возможностью открыто говорить о разрушительном влиянии историко-политических причин, идеологии советского периода на сознание, мировоззрение, представления, на судьбу, жизнь отдельно взятого человека и национальных сообществ. В драматургическом искусстве эта тенденция формируется, прежде всего, в творчестве И. Юзеева – и не как высказывание автора или героя-резонера, а через создание сложных национальных характеров, людей непростой судьбы, через раскрытие личных и этнических ценностных ориентиров, духовных предпочтений, национальных этических норм. Пьеса И. Юзеева «Ак калфагым төшердем кулдан...» («Выронила из рук белый калфак...», 1990), жанр которой определен самим автором как «народная драма», становится «новым словом» в татарской драматургии постсоветского периода, на наш взгляд, именно с нее начинается трансформация инварианта татарской сценической литературы в постсоветский период. Основным мотивом произведения является мотив «правды жизни», который оборачивается правдой об истории большой страны, правдой о социально-политических событиях, о поломанных этими событиями судьбах многих людей. В конечном счете эти судьбы символизируют судьбу татарского

народа, что указывает на начало возрождения в сценической литературе исследуемого периода традиций, составляющих концептуальную основу татарской классической драматургии.

Литературный прием, используемый И. Юзеевым, – телемост между татарами Казани и татарами, проживающими в Сан-Франциско, – позволил автору связать воедино прошлое, настоящее и будущее народа, сконцентрировав внимание читателя на исторических предпосылках вынужденной эмиграции татар, ведущих так или иначе к замедленной ассимиляции. Раскрывающаяся в пьесе «правда жизни» о советской идеологии, заполнившей сознание своих граждан ложными представлениями и заставившей их отказаться от традиционных ценностей, становится открытием не только для героев, но и для читателя. Персонажи драмы, являющиеся представителями различных профессий, имеющие разные социальные положения и жизненные позиции, в силу определенных общественно-политических событий оказались оторванными от исторической Родины, вместе с тем, их всех объединяет одно – стремление к своим корням. Несмотря на то, что жизнь за границей спасла их от многих бед – политических преследований, этнических притеснений, культа личности, ссылок, смерти, у эмигрантов судьба по-своему трагична, они обречены жить вдали от Родины, тоскуя по родной земле, родному языку, родным традициям, что подтверждается словами Тайфура: *«Мин ирекле. Ни телим – шуны эшлим. Эмма иң кадерле нәрсәне югалту бәрабәрәнә алынган ирек мине бәхетле итмәде. Басып торган үз туфрагым, жирем, суым, шунда тамырланган тал-тирәкләрәм, телем-моңым житми миңа. Гәрбер көнем-төнәм иксез-чиксез газәпка әйләнде...»* [Юзеев, 2002: 59].

Композиция пьесы построена таким образом, что целостная картина о судьбе татарского народа в условиях тоталитарной идеологии складывается через знакомство с судьбами отдельных личностей, проживающих как в Казани, так и в Сан-Франциско. Несмотря на то, что главные герои живут на разных континентах Земли, они все являются жертвами последствий общественно-политических событий советского периода – революций, культа личности, войн, советского

режима. Например, Исмай Акчурин – известный художник, опытный преподаватель – в свое время ради поступления в вуз отрекся от своего родного отца, признанного кулаком, позже и от родственников-эмигрантов, проживающих в Америке, сегодня является отцом сына-инвалида – жертвы афганской войны; жизнь научила его, прежде чем отвечать на вопросы, принимать те или иные решения, обдумывать ситуацию по несколько раз. 85-летняя одинокая Шамсия Ишмуллина, дочь просветителя начала XX века Фатхутдина Ишмуллина, получившего образование в Кембриджском университете и казненного за это революционерами, во время Отечественной войны потеряла мужа и единственного сына, несмотря на это, все еще живет иллюзиями советского прошлого. Ее сын Жак (Габдулхак Ишмуллин), бывший пленный легиона «Идель-Урал», побоявшись политических преследований, а также навредить этим своей матери и родным, всю жизнь провел в Америке, скрываясь под чужим именем. Тайфур, молодой художник с собственным мнением и взглядом на жизнь, был вынужден покинуть страну. На примере судеб этих героев – представителей отдельных семей татар разных поколений перед читателем предстают трагические события XX века, что приводит к демифологизации советского тоталитарного прошлого, характеризующегося четко установленными властями сценариями (как это происходит даже в случае проведения телемоста в постперестроечное время), отсутствием свободы слова и действий граждан. «Проводя мысль о том, что человеческая жизнь – это наивысшая ценность, писатель раскрывает жестокие стороны тоталитарной системы, идеологии периода застоя, призывает не осуждать, а стремится понять, проявлять милосердие к тем, кто живет далеко за пределами родины» [Закиржанов, 2019, а: 324], и такая авторская позиция обнаруживается, с одной стороны, в построении фабулы, в организации событийного ряда драмы, с другой стороны, – в элементах символики.

Пьеса характеризуется многообразием этнических образов-символов, «экзистенциально-философичных в своей основе» [Вагапова, 2011: 18]. И в этом аспекте драма И. Юзеева «задает тон» инварианту татарской драматургии

постсоветского периода: в переоценке советского прошлого важную роль начинают играть символы и символические образы, многие из которых были традиционными для татарской литературы (в противовес авторским символам в драматургии 1960–1980-х гг.), через них подчеркивается надежда на преодоление последствий «жизни во лжи». В результате экзистенциальность, оплакивание бесчисленных безвинных жертв, утраты исторической памяти и даже национального самосознания в конечном счете превращаются в светлую печаль.

Символом татарского этноса в драме выступает образ скакуна, а «скакуны Сабантуя, падающие без сил», ассоциируются с соотечественниками, по воле судьбы оказавшимися вдали от своей исторической родины: *«Сафия. Чынында, без барыбыз да – без да, ә балки сез да, читкә кагылганнар, рәнжәтелгәннәр. Халкыбызның күпчелек өлеше үз туфрагында яшәми. Алар сабантуйдагы чабыштан, хәлсезләнеп, егылып калган атлар кебек. Әгәр халкыбыз артта калган атларның муенына ак сөлге бәйләү хисен югалтса, милләт буларак яшәүдән туктаячак»* [Юзеев, 2002: 49]. Основная идея пьесы, заложенная в реплику Сафии, заключается в том, что только единство, взаимопонимание, поддержка друг друга смогут обеспечить будущее татарского народа.

Символический образ белого полотенца ассоциируется с национальными традициями и жизненной философией, объединяющими всех соотечественников вне зависимости от места их проживания: белый цвет символизирует чистоту помыслов, великодушие татар, а образ белого калфака, ставшего талисманом жизни эмигранта Жака (Габдулхака), воспринимается в качестве символа преданности человека своему народу, его истории и национальным традициям. Этот образ, неоднократно упоминающийся в татарской народной песне в ходе развития сюжета пьесы, «не только передает идею о тепле родной земли, связи поколений, духовной близости, единстве народа, может интерпретироваться и как символ ненависти к тоталитарному режиму» [Закиржанов, 2019, а: 324].

Образ дремучего леса (карурман) символизирует историческую память, крепость духа и богатство историко-культурного наследия татарского народа. Наивысшей точкой создания драматургом в пьесе специфического образа-

символа, подчеркивающего уникальность менталитета татарского этноса, на наш взгляд, можно назвать символ «иман нуры» («свет (луч) веры»), который олицетворяет доброту души, искренность, преданность традициям и благочестивость народа:

«Катрин. Сак бул, Жак, шпион булып чыкмасын...

Жак. Юк, моның күзләрендә иман нуры бар.

Катрин. Нәрсә ул иман нуры?

Жак. Ул шундый нур, кадерлем... аны бер телгә дә тәрҗемә итеп булмый» [Юзеев, 2002: 70].

Таким образом, как и в литературах Поволжья, в татарской драматургии «формами проявления национальной идентичности <...> становятся национальные концепты, символические образы, идеалы, архетипы, обращение к типичным чертам национального характера» [Кириллова, 2021, а: 49].

В пьесе предметом размышлений автора становится не только историческое прошлое, но и настоящее и будущее татар. Проблема исчезновения родного языка, родной культуры автор рассматривает в тесной связи с судьбой народа и страны, «противопоставляя представителей одной нации, живущих в двух мирах, драматург приходит к выводу, что национальные обычаи и традиции татарского народа сохранились именно в диаспоре» [Вагапова, 2011: 23]:

«Гөлнур. Без, Фин илендә адашып калганнар, туган телебез башкаласыннан еракта яшәсәк тә, телебезне, динебезне, горөф-гадәтләребезне вә йолаларыбызны онытмыйбыз. Киләчәктә без үз балаларыбызны татар итеп үстерергә телибез» [Юзеев, 2002: 54].

Утрата чувств национальной идентичности, а конкретно – родного языка, национальной культуры, религии, преподносится автором как последствие тоталитарного периода общества. Будущее народа видится в возвращении к духовным и нравственным истокам:

«Зөбәйдә. Кешеләр кыргый, вәхи сыйфатларын онытып, Аллаһы Тәгалә җан биреп иңдергән Адам тормышы белән яши башламасалар, бер-берсен

бетерэчаклар. Юлбарыслар – атларны, акулалар ваграк балыкларны йотачаклар» [Юзеев, 2002: 63].

Драматургом поднимается также проблема не востребованности в советском обществе талантливых личностей с собственным мнением и взглядом на жизнь. На примере судеб давно забывшего о своей национальности всемирно известного танцора-«космополита» Ратмира Занкиевского, талантливого молодого художника с трагической судьбой Тайфура Кормаша, который не нашел понимания на своей родине, драматургом проводится мысль о том, что это явление становится одной из причин, ведущих к регрессу советского общества.

Необходимо отметить, что тема трагической судьбы татар, вынужденных уехать и обустроиться на чужбине, появилась в татарской литературе намного раньше – на волне демократических перемен 1960–1980-х годов. Пионером на этой стезе стал Миргазиян Юнус и его рассказ «Безнең өй өянке астында иде...» («Наш дом стоял под ивою...», 1964), который и самого писателя «вернул на национальную почву, в национальную действительность» [Рахмани, 2003: 12]. В нем описывается встреча в порту Генуи моряка Габдрахмана Рахманкулова со старушкой-татаркой, вынужденной жить на чужбине после революции 1917 года. Тоскующая по родной деревне Карамалы, по родному дому старушка ночью перебирается в трюм корабля, направляющегося на родину, и там умирает. С одной стороны, прозаик превращает образ в символ большинства татар, вынужденных жить вдали от родины. С другой – основным в рассказе остается экзистенциальный лейтмотив. Только в мыслях автора звучат вопросы о причинах этого: «Нигә туган жирдә генә яшәп булмый икән? Нинди көч, гаиләләрне туздырып, туганнарны әллә кайларга таратып ташлый икән? Татар кешесе үз иркеннән китми бит туган жиреннән. Татарлар туган туфракларынан бәхет эзләргә китәләр. Туган нигездә бәхеткә ирешеп булмый микәнни? Кая киткән татар яши торган жирдәге бәхет? Кем куган аны? Нигә?» [Юныс, 2003, а: 74]. Так, автор, хотя и озвучивает такие вопросы, как: «Почему невозможно прожить только на своей родине? Какая сила, разрушив семьи, заносит родственников бог знает куда? Татарин ведь не по своей воле покидает родину.

Татары уходят с родной земли в поисках счастья. Неужели нельзя добиться счастья на родимой земле? Куда подевалось счастье в тех местах, где живет татарин? Кто погнал его? Зачем?», ответы на них должен додумывать сам читатель.

Рассказ М. Юнуса «Энже эзләүчеләр» («Искатели жемчуга», 1971) еще более близок к драме И. Юзеева. Его герой Гимран – сын плененного в годы Великой Отечественной войны и оставшегося в Бельгии из-за опасности попасть в советские лагеря татарина: «Гыймранның әтисе сугыш вакытында немецларга әсир төшкән Идел бие татары иде. Ул, ватанына кайткан әсирләрне гомерлеккә сөргенгә жиберәләр икән дигән хәбәрне ишеткәч, сугыш бетүгә, Бельгиядә калды. Кулыннан эш килгән тырыш, булдыклы кеше кайда да ачка үлми. Гыймранның әтисе ач-ялангач йөрмәде. Ләкин Европаның прагматик фани тормышы көченне соңгы тамчысына кадәр сыгып биреп торуны сорый иде. Никадәр тырышып та мондый яшәүгә яраша алмагач, Шәрык ягы туган илгә охшаш булмасмы дип, ул Хижаз жиренә күчеп килде. Бәхетсезлеккә, монда да тел – башка, жир – ят, гадәтләр бүтән иде. Монда да туган илне сагынуы, жирсенүе басылмады. Гыймранның әтисе көннән-көн сызды, көннән-көн сүнә барды. Үләр алдыннан ул малаена әйтте: немецларга әсир төшүдә минем бер бөртек гаебем юк. Безне Власов дигән генерал армиябез белән немецларга сатты. Сагынуыма чыдый алмыйча үләм. Туган жир туфрагы жиде буынга кадәр тарта, диләр. Чит ил сине дә жирсетер. Син дә, минем шикелле үк мантий алмассың дип куркам. Жай чыкса, минем туган авылыма кайтырга тырыш. Ул авыл Идел исемле данлыклы елга буенда. Анда минем туганнарым калды. Токымыбыз шул тирегә таралган. Ата-бабаларыбызның сөякләре шул жирдә ята. Анда кайткач, туганнарымны эзләп табарсың. Минем ничек әсир төшкәнлегемне сөйләп аңлатырсың. Бәхил бул. Васыятем шул – кабиләгә кушылырга тырыш...» – диде...» [Юныс, 2003, б: 125]. Перед смертью он завещал сыну вернуться в родные края, к своим.

В отличие от рассказов советского периода, в драме «Ак калфагым төшердем кулдан...» («Выронила из рук белый калфак...»), «по оригинальности формы и образов занимающей особое место в татарской драматургии»

[Ахмадуллин, 2012: 408], наблюдается четкое указание на социально-политические причины вынужденности жить за пределами родных мест не только поколений, оставшихся за границей в силу исторических причин, но и отдельных личностей, покинувших родину в силу политических разногласий, таких как Тайфур Кормаш.

По сравнению с вышеназванными рассказами М. Юнуса советского периода, в которых центральным становится образ Родины и ностальгия по ней, в драме И. Юзеева социально-политическое начало выходит на первый план благодаря проработанности характеров героев, в связке с их судьбой и личными ценностными ориентирами, а также, как это странно ни звучит, с судьбой родины. В постсоветский период писатели получают возможность открыто говорить о разрушительном влиянии истории, идеологии страны на сознание, на судьбу, на жизнь человека, национальных сообществ. По этой причине мы называем драму И. Юзеева одной из первых «новых» пьес постсоветского периода, «ориентированных на раскрытие социально-политических (тоталитаризм и его влияние на человека) и философских (философия жизни) тем» [Юсупова, Ибрагимов, 2012: 124]. Пьеса открывает путь для формирования новых тенденций в татарской драматургии, принципиально отличающихся как от драматургии советского периода, так и от классической сценической литературы начала XX века. Проблемы, связанные с национальным самосознанием, поднятые в дореволюционной литературе, находят абсолютно новое звучание в силу раскрытия произошедших социально-политических изменений советского времени и их влияния на общество. Несомненно, «стремление к отображению многомерной реальности было продиктовано самой эпохой, когда многие запретные аспекты нашего прошлого стали доступными широкой аудитории общественности, а явления современной жизни отражались под острым углом критики» [Саттарова, 2004: 95], в результате чего «человек в хаотическом мире, не понимающий окончательного смысла перемен, осознавший губительность тоталитарного периода истории страны, стал главным героем историко-литературного процесса» [Загидуллина, 2017, б: 20].

Синтез нравственного, социального и философского контекстов, стремление авторов к переосмыслению явлений национального и социокультурного порядка, познанию меняющейся действительности, размышления о человеческой душе и законах бытия приводят к постепенной трансформации творческого сознания, что становится одной из внутренних особенностей инварианта татарской драматургии постсоветского периода. Национальный герой начинает идентифицироваться с обыкновенным человеком со своим противоречивым внутренним миром, душевными переживаниями, философским взглядом на жизнь и уникальной ментальностью. «Утрачивается приоритет социального над личностным, что было присуще герою соцреалистической драмы, и все больше утверждается антропоцентричная драма» [Гончарова-Грабовская, 2003: 29], и это приводит к тому, что «среди многообразия тем и конфликтов новейшей драматургии значительное место занимает проблема самоидентификации, следствием которой становится одиночество человека» [Лисенко, 2017: 97].

Для выявления особенностей инварианта татарской драматургии исследуемого периода, на наш взгляд, необходимо отдельно остановиться также на пьесе Т. Миннуллина «Хушыгыз!» («Прощайте!», 1992), являющейся третьей частью трилогии. «Драмы «День рождения Миляуши», «Где собрались друзья» и «Прощайте!» составляют единый цикл не только тем, что в них участвуют одни и те же персонажи, но и тем, что в них поставлены значительные проблемы, смело и оригинально отражающие взаимоотношения общества и личности. Если в двух частях трилогии в центре внимания стоят вопросы стремления человека найти свое место в жизни, как стать полезным для других и общества (а это в советское время находится на первом месте!), то в драме «Прощайте!» ставится проблема ответственности общества перед своими членами» [Ахмадуллин, 2012: 452], воспринимающая как развитие проблемы, поднятой автором в драме «Ир-егетләр» («Мужчины») уже в 1971 году. Уточняя это мнение, можно сказать, что в первой и второй частях конфликт вызревает между принятыми большинством в обществе порядками и законами совести. Описывая картину жизни

представителей татарской интеллигенции, драматург указывает, что люди, сумевшие не идти наперекор своей совести, становятся изгоями. А в третьей части конфликт возникает между общественными и соответствующими духовным и этическим традициям национальными ценностями, порядками, воззрениями. Пьеса направлена на художественное изображение перелома в общественном сознании в период перестройки, вызванного радикальными изменениями в социально-экономических и политических сферах, крушением единой мировоззренческой системы, разрушением идеалов. Духовный кризис, разочарования, растерянное состояние целого поколения, воспитанного на советских идеях, показывается через изображение судеб тех же представителей татарской творческой интеллигенции, которые читатель наблюдал в первой и второй частях трилогии.

Главной героиней драмы является некогда знаменитая, но сейчас уже подзабытая обществом певица Миляуша. Сюжет пьесы построен на изображении последних дней жизни безнадежно больной одинокой героини. Сожаление об ушедшей молодости, осознание лживости идеалов, раскаяние в ошибках, разочарование в друзьях находит звучание в песне Миляуши: *«Бу дөнъяда яшәп карап шуны белдем / Хак дигәнем барысы да ялган икән: / Ак дигәнем, пакь дигәнем корым булып / Йөрагемә, багыремә яуган икән»* [Миңнуллин, 1996, б: 61]. Сюжет пьесы, как и драмы «Ак калфагым төшердем кулдан...» («Выронила из рук белый калфак...») И. Юзеева, направлен на демифологизацию советского прошлого страны через судьбы представителей отдельно взятого этноса – татар, что уже приобретает облик одной из характерных особенностей инварианта татарской драматургии постсоветского периода.

Переосмыслив свою прожитую жизнь, героиня перед смертью приглашает к себе из деревни давно забытую первую любовь – искреннего, добродушного Галимуллу, просит у него прощения и передает завещание, адресованное бывшим друзьям, записанное на магнитофонную ленту. Автор, «показывая в характере и поступках Миляуши все приметы Одиночества, открывает перед читателем/зрителем момент осознания смысла жизни на грани жизни и смерти

как Истину» [Закиржанов, 2019, б: 362], подчиняя динамику действий драмы раскрытию противоречий, терзающих душу героини, доведенной до безысходности. Философия экзистенциализма становится основным лейтмотивом пьесы, что наиболее полно отражается и в монологе героини: «...*Киләчәк турында мин инде уйлый алмыйм, дөнья белән мине бары үткәннәр генә бәйләп тора. Ничаклы үкенеч, яңадан барысын да кире кайтарып яшәп булмый шул. Әмма миңа бүген әңсәл. Жаным тормышның чүп-чарларыннан арынып калды. Даны да, шөһрәте дә, сәясәте дә, сәяхәте дә – берсе дә кирәкми инде миңа. Миңа бары тик мөмкин булганча аруланып кына китәргә кирәк. Күпме гәнаһ әжйелган. Гәнаһларымның березын гына кичер, дип ходайга ялварыр идем, бер генә дога да белмим. Догасыз калган буын. Тәһарәтсез буын*» [Миннуллин, 1996, б: 72]. На примере этой пьесы видно, что «драма 90-х гг. вывела на сцену представителя нового поколения, которое выросло в сложный период переоценки ценностей, когда советская идеология себя изжила, а новая действительность еще не успела выработать своих «рецептов». <...> Модель этого героя ориентирована на поиски самоопределения в новых условиях социума, на отражение в нем диалектического сочетания личного и общего» [Гончарова-Грабовская, 2008: 22–23].

На примере судеб главной героини и ее бывших друзей: Рафиса, Фагима, Нурислама, Шагита – драматург затрагивает еще одну серьезную социокультурную проблему. Социально-экономические преобразования, трансформация ценностей привели к неостребованности творческих личностей в новых условиях, как следствие – к их глубокому духовному кризису: кто-то из них сменил сферу деятельности, кто-то потерял ориентиры в жизни и вообще спился. Они все одинаково несчастны. Это связано, с одной стороны, с осознанием зря прожитой жизни из-за веры в ложные идеалы и становления жертвой советской идеологии, с другой – с пониманием собственного бессилия и безысходности в сложившейся ситуации. Поэтому произведение понимается как философское покаяние и прощание целого поколения не только со своими мечтами молодости, стремлениями, но и с советской эпохой в целом.

Главная героиня Миляуша, подводя итоги жизни, осознает, что для нее очень важно покаяться перед смертью и попросить прощения у всех, кто был в ее окружении, поэтому «мотив прощения, как и мотив прощания, является сквозным в пьесе» [Юсупова, Ибрагимов, 2012: 127]. Понимание вины перед преданным ей Галимуллой, который всю жизнь безответно любил Миляушу, сожаление за несдержанные клятвы перед друзьями никогда не расставаться и быть честными друг перед другом, раскаяние за «игру в счастливую жизнь» и неискренность перед своими зрителями, в итоге острая потребность в покаянии перед Богом – все эти ощущения героини психологически тонко передают трагедию личности и рассматриваются в связи с общественными проблемами: «грех, которым так мучается никому не сделавшая зла Миляуша, воспринимается как вина системы, общий грех всех зажигаемых с чьего-то соизволения звезд, сотворенных кумиров» [Салихова, 2016: 310–311], что приводит к деконструкции советского мифа о счастливой жизни.

Нежелание героини лично проститься со старыми друзьями и просьба не подпускать их к ней даже после смерти заставляют задуматься о смысле жизни и переполняют чувством вины и других персонажей пьесы. Мотив отчуждения, вызванного крушением иллюзий, становится предпосылкой для раскрытия причин дисгармоничных, полных драматизма отношений между «друзьями». Главная идея драмы заключается в том, что наивысшая ценность в жизни человека – это любовь, уважение, искренность в отношениях, взаимопонимание и свобода в проявлении чувств. Повседневная ложь в обществе и быту, фальшь в отношениях приводят к потере истинного смысла жизни и доверия друг к другу.

Основной конфликт пьесы складывается из противоречия между ценностями двух культурно-исторических эпох – советского периода, представителями которого в пьесе является поколение Миляуши и ее «друзей», и постсоветского пространства, которое представлено в драме всего лишь одним персонажем – преуспевающим предпринимателем Рустемом, сыном Рафиса. Вместе с тем, драматург при помощи художественных деталей, проработанностью образов героев убеждает читателя в том, что подобный

конфликт характерен именно для национального сообщества, он может вызревать в среде татарской интеллигенции. Так возникает хронотоп, который может быть условно назван «татарским миром».

Именно слова Рустема, звучащие в финале драмы, воспринимаются как оценка жизни предыдущего поколения с позиции новых ценностей общества, характеризующегося кардинальными изменениями приоритетов, также символизируют приход абсолютно нового поколения с совершенно другим мировоззрением, мироощущением: «...*Исәнмесез, иҗат әһелләре. Һаман да әле әтәчләнәсезме? Дөнъяны матурларга жыенасызмы? Кеше күңелен камил итәргә жыенасызмы? Кызганыч кешеләр сез. Бүгенге дөнъяга сыймаган кешеләр. Шулай да сез миңа ошыйсыз. Чөнки сез жүләрләр, тилеләр. Ә жүләрләрсез, тилеләрсез кешеләр яши алмый...*» [Миңнуллин, 1996, б: 93].

Слова русскоговорящего Рустема, с одной стороны, выражают всю сложность и противоречивость наступившей действительности, с другой стороны, их звучание на татарском языке вселяет надежду на сохранение традиционных общечеловеческих и национальных ценностей.

Пьеса отличается от драматических произведений советского периода не только новым содержанием, но и новизной в использовании художественных приемов: «в драме «Прощайте!» мы видим некий синтез изобразительных средств, присущих реализму, романтизму, модернизму» [Закирзянов, 2009, а: 189]. Если воспоминания Миляуши и Галимуллы, связанные с чувствами первой любви, первым выступлением певицы на сцене, переполненные искренними, яркими эмоциями, описание ее последних дней являются романтической художественной основой, то мотивы потери смысла жизни, одиночества, использование завещания в качестве детерминации исповедальности – характерные для модернизма приемы органично переплетаются с реалистической обусловленностью ситуации, закладывая основу внутренним характеристикам инварианта татарской драматургии исследуемого периода.

«Образ Миляуши, всю себя посвятившей служению музыкальному искусству и лишь ближе к концу, будучи уже позабытой и обществом, и

«друзьями», познавшей горькую истину, что ее жизнь оказалась бессмысленной, а настоящая, полнокровная – она прошла где-то рядом, мимо нее, – это большая находка автора» [Закирзянов, 2009, а: 189]. Если «под “героем времени” в советском литературоведении понимался герой положительный, и для литератур социалистического реализма первостепенной задачей было создание именно такого образа: героя революции, героя войны, энтузиаста труда, новатора, «тимуровца», «корчагинца» наших дней, образца для подражания» [Громова, 2006: 7], то в центре внимания этой пьесы, в отличие от первой и второй частей трилогии, оказывается психологический мир, внутренние коллизии обыкновенного человека и усиливается «аналитическое исследование» его душевного состояния.

Таким образом, в драме Т. Миннуллина «Прощайте!», являющейся «многоплановым произведением, отражающим сложные проблемы, возникшие в общественно-политических и экономических условиях России после распада СССР» [Ахмадуллин, 2012: 455], в отличие от первых двух пьес трилогии, на первый план выходят нравственно-философские размышления о предназначении человека, смысле жизни и духовной связи между людьми. Освобождение от идеологических установок открывает путь к более глубокому проникновению в различные сферы сознания, к постижению духовной сущности человека и его бытия. Углубление психологического анализа, экзистенциального пафоса способствует усилению смысловой нагрузки как личностной и общечеловеческой, так и социальной философии в тексте и раскрытию сложной многоаспектной идеи произведения. На примере этой драмы видно, как татарская драматургия находит путь воссоединения общественно-политической, личностной и общечеловеческой точек зрения в жизненной ситуации одной-единственной героини, основываясь на мотивах «прощения» и «прощания», тем самым устанавливая в качестве одной из характеристик инварианта постсоветского периода усиление психологизма и философичности.

По мнению К. Султанова, «в современной кризисной ситуации, в образовавшемся после краха воинствующего атеизма мировоззренческом

вакууме, необычайно обострилась духовная тревога, поиск точки опоры, новых стабильных ценностных ориентаций. <...> Специфика культурно-исторического творчества требует, безусловно, внимания к религии как одной из ценностных форм сознания» [Султанов, 2001: 73]. Изображение в драматургии сложных процессов возвращения религии, показ неготовности общества к подобным переменам, ситуаций с межпоколенческими конфликтами, ощущения внутренней пустоты воспитанных в атеистическом ключе поколений позволили рассматривать ислам как единственную нить, связующую духовность с традициями народа, с вековыми нравственными законами, с общечеловеческими ценностями. Мотив покаяния, сопровождающий религиозную тематику, по нашему мнению, в какой-то мере освобождал татарскую драматургию от чернухи, безысходности, вселяя надежду на возрождение. С этих позиций особенно актуальна драма Т. Миннуллина «Мулла» (2006), в которой религия рассматривается как одна из основ этнической идентичности татар. Пьеса, удостоенная специальной премии Министерства культуры Республики Татарстан на конкурсе «Новая татарская пьеса», была неоднократно поставлена в театрах Республики Татарстан и Республики Башкортостан и вызвала большой интерес у читателей и зрителей.

В драме, основанной на универсальном мифологическом сюжете, «связанной с изображением жизни пророка Мухаммада и затрагивающей национальные мотивы обретения героем своего «я», лица, личности, пройдя через трудности и испытания» [Закирзянов, 2019, а: 151–152] и религиозных мотивах, проблема возрождения татарской деревни, восстановления национального образа жизни рассматривается в неразрывной связи с опорой на религиозные устои. Сюжет пьесы построен на изображении борьбы молодого муллы Асфандияра с явлениями бездуховности и агрессии, распространенными в татарской деревне постперестроечного периода. Главный герой – двадцатидвухлетний Асфандияр, выросший в городе без родителей и прошедший через колонию для несовершеннолетних, окончив медресе, встает на религиозный путь и по приглашению бизнесмена Самата приезжает в деревню

для службы муллой. В отличие от произведений классической татарской литературы, в этой пьесе Асфандияр не представляется собирательным образом типичных мулл, он обычный молодой парень, к своим двадцати двум годам прошедший уже через многое. Его переезд в деревню понимается как решение, принятое даже от некоей безысходности.

Изображая события, происходящие в деревне, которые становятся настоящим испытанием на прочность веры и убеждений Асфандияра, автор от действия к действию начинает тонко и глубоко раскрывать характер главного героя: «опираясь на мифологему пророка Мухаммада как образца совершенства, в качестве главных элементов содержания автор выбирает такие его черты, как терпеливость и целеустремленность, и проводит испытание главного героя Асфандияра сквозь призму этих качеств» [Закирзянов, 2019, а: 152]. Пережив моменты растерянности, сомнения в правильности своих действий, принятых решений, иногда и отчаявшись перед трудностями, молодой хазрат в конце произведения обретает уверенность в себе, силы и надежду на возрождение татарской деревни. Эта мысль подтверждается звучащей в финале пьесы на всю деревню молитвой (азаном) с минарета мечети, пронизывающей светом, верой в будущее татарского рода. Возглашение азана юным парнем Ильдаром, учеником Асфандияра, так же, как и он, приехавшим из города, символизирует возможность возвращения к национальному образу жизни татарского народа, и одним из главных условий этого показывается опора на религиозные устои. И сам Асфандияр, проводя параллель между жизнью в современном обществе, где торжествуют разврат, преступность, алкоголизм, и пребыванием в колонии, убежден, что человека в любой ситуации может спасти только искренняя вера в наивысшую инстанцию – в Бога:

«Әсфәндияр. ...Беләсеңме, бердәнберем, мин беркемгә дә, бер нәрсәгә дә ышанмый идем. Ләкин минем ышанасым килә иде. Безгә бер бабай килеп йөри башлады. Сөйли бу татар балаларын жәйеп. Тыңлыйбыз инде. Тыңларга кушалар чөнки.

Налимә. Мәктәптәме?

Әсфәндияр. Әйе, «мәктәптә»... Тимерчыбыклы мәктәптә. Тагын килә бу. Кешене өмет яшәтә, ди, ышану яшәтә, ди. Нинди өмет, кемгә ышану? Шунда инде бу әйтә, шундый бөек көч бар, ди. Мөселманнар аны «Аллаһы Тәгалә, Ходай» дип атыйлар, ди. Әллә кайчангы бабаларыбыз «Тәңре» дип әйткәннәр, руслар «Бог» дип әйтәләр, ди. Жирдә бүтән ышанычың калмаса, шуңа ышанырга кирәк, ди. Ул сине саклый, ди. Гәм, чыннан да, ул мине саклап калды. Югыйсә, мин синең яныңда утырып тора алмаган булыр идем. Мин дә теге бабай кебек кемнәрнедер саклап каласым килә. Ышанмыйча моны эшләп булмый» устои [Миңнуллин, 2010: 209].

Изображенное в пьесе состояние татарской деревни, в которой отражаются многие острые социальные проблемы эпохи: безнравственность, алкоголизм, проституция, воровство, суициды и др., – воспринимается как следствие продолжительного атеистического периода общественного развития. Разрушение советской идеологии, отказ от многолетних единых установок и рамок, потеря идеалов, неожиданное наступление демократии привели к тому, что привыкшее жить под жестким контролем общество оказалось не готовым к самостоятельной жизни, и это привело к полному хаосу. Драма, изображающая кризисное состояние переломного периода и «раскрывающая тему духовного обнищания нации» [Султанова, 2018: 321], которая всегда опиралась на такие ценности, как чистота помыслов, великодушие, честность, характеризуется, в первую очередь, идейным конфликтом, проходящим через нравственные, философские и идеологические контексты.

Идеологический контекст в пьесе наиболее глубоко раскрывается через образ Валиахмета, внука некогда сосланного в Сибирь деревенского муллы, вернувшегося с целью отомстить за свой род. Противоречивость характера, его внутренние переживания психологически тонко изображены в пьесе. Давняя обида на односельчан, передающаяся от поколения к поколению, ненависть к государственной системе в целом сделали его характер жестким, «бездушным», как он сам говорит: *«Юк! Юк ул миндә жан. Жансыз бәндә мин. Жансыз жан иясе. Жан дигән нәрсә күптән инде адәм балаларын ташилап качты. Кешеләр*

Газраилнең килгәннен көтмичә үк эҗан бирәләр, Җаннарын саталар» [Миңнуллин, 2010: 195]. Вместе с тем, несмотря на жестокость, внешнюю грубость, он в душе глубоко несчастен и одинок, месть и обида не приносят ему удовлетворения. Поэтому он, как и главный герой Асфандияр, ищет опору в религии («*Мин аны (Корьәнне – А. Ш.) урыс телендә укып кына өйрәндем. Тәрҗемәләр алар барысы да. «Ясин»ны гына Корьән телендә беләм*» [Миңнуллин, 2010: 212]) и в финальном действии, придя к Асфандияру, заявляет о готовности «вернуться» к подлинно народному образу жизни, вере («*иманга кайту*») и просит молодого муллу остаться в деревне. Изображение жестокой реальности 1990-х годов на примере судеб Валиахмета, внука изгнанного из деревни хазрата, безвольного пьяницы Бадретдина, предпринимателя Самата, внуков людей, срезавших минарет деревенской мечети, указывает на трагичность последствий проведенной в стране политики.

«Портрет социального явления – целого поколения молодых, сильных, голодных до жизни людей, выросших в условиях дикого капитализма и не имеющих нравственных ограничений» [Салихова, 2016: 322] в пьесе передается через образ прошедшего тюремный срок Эльбруса, для которого нет ничего святого. Несмотря на то, что Асфандияр и Эльбрус являются ровесниками, даже имеют схожие судьбы, у них совершенно разные взгляды на жизнь. Наряду с социальным контекстом в пьесе появляется и философский контекст, выраженный в противопоставлении двух жизненных позиций. Автором создаются два абсолютно разных характера, две противоположные модели поведения и акцентируется мысль о том, что путь к очищению, совершенствованию находится в руках самих людей. Наличие мотива истинного покаяния путем раскаяния в совершенном грехе и обращения к Всевышнему с просьбой о прощении, свойственного религии, приводит к тому, что, в отличие от русской драматургии постперестроечного периода, характеризующейся «потокм беспросветной «чернухи», «шоковой терапии» [Громова, 2006: 94], пьеса Т. Миннуллина вселяет надежду на возрождение национальных традиций и на будущее татарского народа в целом.

Таким образом, в данном произведении актуализация религиозного кода рассматривается в качестве одного из средств выражения национальной идентичности, в результате чего характер нового героя татарской постсоветской драматургии начинает дополняться такими качествами, как религиозность, благочестивость, которые были свойственны героям классической татарской литературы начала XX века. «Если типичность действующих персонажей была одним из основных принципов социалистического реализма, то «нестандартные», нетипичные герои и центрирование вокруг них новой концепции личности становятся главной отличительной особенностью и причиной трансформации реализма в татарской литературе данного периода» [Загидуллина, 2017, а: 76], что подтверждается появлением в драматургии таких образов, как Асфандияр. Хронотоп, представленный как «картина в картине» – татарская деревня и мечеть в ней – особо поддерживает ощущение «татарскости»: и конфликт, и герои, и воссозданная действительности, и проблематика предстают в чисто-этническом ключе, характерные для определенного времени в постсоветской истории татарского народа. В результате все это в комплексе свидетельствует о сформированности нового инварианта, полностью ориентированного изображению татарского быта и бытия.

В целом, «татарская литература к концу XX века окончательно определяется со своим направлением: в центре внимания оказывается тема судьбы татарского народа, на первый план выходят критика советской идеологии и тоталитарного режима, разрушение советского мифа путем доведения результатов красной идеологии до абсурда, поиск истины в отношении прошлого, настоящего и будущего, поиск возможностей для совершенствования жизни» [Загидуллина, 2021, а: 11], что становится фундаментальными свойствами и инварианта татарской драматургии исследуемого периода. Это приводит к тому, что в атмосфере демократических перемен начинают переосмысливаться с новых позиций ранее табуированные исторические события и факты. Драма Зульфата Хакима «Гасыр моңы» («Мелодия века», 2006), на наш взгляд, является наивысшей точкой в татарской сценической литературе начала

XXI века, показывающей судьбу народа в контексте истории последнего столетия, выводя на первый план мотив «восстановления исторической правды», который был нацелен на переосмысление произошедших событий, оценку и подведение итогов через призму этнических и общечеловеческих ценностей.

Жанр произведения, определенный самим драматургом как «театральный роман», указывает на масштабность изображенного материала как во временном, так и в событийном плане, а также на серьезность и сложность поставленных вопросов. Пьеса, относящаяся к жанру драмы, характеризуется не только достаточно большим объемом (78 страниц), но и многоуровневостью содержания. Термин «полифонизм», впервые примененный М. М. Бахтиным в отношении романов Ф. М. Достоевского [Бахтин, 1963], наиболее полно характеризует пьесу. Автор, изобразив события, происходящие в царской России (затем в СССР), Турции, Германии и современной России, выводит содержание за пределы одной страны, указывает путь к пониманию истории тоталитарных режимов [Заһидуллина, 2021, а: 20].

Драма охватывает события, происходящие с 1906 по 2006 год, таким образом, несчастья, продолжающиеся от начала до конца XX века, составляют основу сюжетной линии. На примере трагической судьбы трех поколений рода Акмуллиных транслируется вековая история народа. Масштабность времени и пространства, заставляющая читателя задуматься и о том, какое бедствие принесла в мировую историю революция 1917 года в России, а также сопоставление тоталитарных режимов России и Германии создают возможность для серьезных политических обобщений и выводов, а расширение хронотопа (татарский мир в XX веке) позволяет осмыслить этническую действительность в контексте вековой истории страны и мира.

Причины того, почему началом века З. Хакимом определен 1906 год, раскрываются по мере развития сюжета. Драма начинается с того, что в этом году, оцениваемом самим героем как начало хаоса (*«Ил кайный. Полиция поездны станция саен тикшереп тора. Кемнәрнедер эзлиләр, кайберәүләрен кулга алалар. Акырыш-бакырыш, этеш-төртеш»* [Хәким, 2007: 135]), казанский купец

Салахутдин Акмуллин привозит из города Читы мальчика по имени Басыйр, который оказывается сыном революционера-террориста. С приездом мальчика в семье Салахутдина начинаются смятение, беспокойство и невзгоды. В конце пьесы эта мысль подтверждается и словами Вилдана, сына Салахутдина: *«Бөтен балабез шул Басыйрдан башланды. Аны Себер якларыннан эти алып кайткач ук, мин, бала гына булсам да, йортыбызга кайгы кайтканны тойдым»* [Хәким, 2007: 194].

Политические события в стране, связанные с революциями 1917 года, становятся причиной многих бед. Опасения Салахутдина относительно новой жизни (*«Яңа тормышны кан коеп, талап башлагач, ул яңа тормышлар ниндирәк булыр икән?»*) [Хәким, 2007: 157]) в скором времени подтверждаются. После революции в семье Акмуллиных, как и во всей стране, хаос достигает кульминационной точки: случается открытое столкновение сыновей Салахутдина – представителей двух противоположных политических лагерей – «белого» офицера Вилдана и комиссара ВЧК Басыйра, которое приобретает облик идеологического конфликта. Полемика Салахутдина, Вилдана и Басыйра отражает трагичность сложившейся политической ситуации не только на примере одной семьи, она воспринимается как участь всего народа. На слова Салахутдина (*«ә мин мал-мөлкәтемә үзем хужа булып калырга теләсәм»*) и Вилдана (*«каршыңда дошман була торып, винтовкаларыңны үз дәүләтеңә таба бору – хыянәтнең иң ашәкеседер»*, *«синең ишеләр котыртып, гамәлгә ашмас гүзәл тормыш вәгъдә итеп, надан халыкның башын бутый»*, *«сез илне оятка, хурлыкка калдыручылар, сез илне жимерүчеләр, сез, империянең авыр халәтеннән файдаланып, изге төшенчәләрне таптап йөрисез»*) у Басыйра ответ один: *«син жиңелгән як вәкиле, ә мин жиңеп килүче власть вәкиле»* [Хәким, 2007: 159–160]. Таким образом, еще раз повторяется всем известная истина о том, что «победитель всегда прав».

Салахутдин ради сохранения своей жизни и жизни близких, поверив ложным обещаниям приемного сына Басыйра, выдает дочь Аклиму за него замуж. Вместе с тем этот поступок не спасает ни его, ни его жену Хабибу от

расстрела и конфискации имущества. Вилдан, Аклима и ее новорожденный сын Ильбек остаются в живых только благодаря тому, что, оставив все, сбегают из страны. Невыполнение Басыйром своих обещаний символически воспринимается как намек на ложность идеалов и утопичность коммунистической идеологии, построенной на иллюзиях.

Во втором действии пьесы изображаются события, происходящие спустя двадцать лет в Турции, в результате чего в драме появляется вторая сюжетная линия, направленная на раскрытие сущности идеологии немецкого нацизма. Становится известно, что Вилдан Акмуллин, ярый противник советской власти, начал служить Германии. Несмотря на то, что, по его мнению, служба Германии нужна ему только для мести большевикам (*«Мин нацистларга хезмэт итмим. Мин большевикларга каршы хезмэт итәм. Минем бугенге эшчәнлегем – Россияне канга батырган, ата-анамны үтергән канэчкечләргә каршы көрәшү. Германия жәбберләнгән халыкларны яклаячак. Большевикларга каршы көрәшү өчен кирәк миңа Германия»* [Хәким, 2007: 172]), в реальности его деятельность оказывает непосредственное влияние и на последующую судьбу его родных. Вилдан направляет своего племянника Ильбека – сына Аклимы – в СССР к родному отцу Басыйру в качестве секретного агента. Для молодого парня, хотя и он отказывается выполнять данную миссию (*«Мин монда атамны күрергә дип килдем. Мин разведкага хезмэт итәм дип ант бирмәдем. Мин үз атама каршы, атамның туган иленә каршы көрәшә алмыйм»* [Хәким, 2007: 183]), обратная дорога из страны оказывается закрытой, и ему приходится навсегда остаться в СССР, пройти через аресты и лагеря. Спустя годы Ильбек во второй раз становится жертвой фашистской идеологии, доведенной до фанатизма. Это подтверждается и словами мужа Аклимы – Мамета: *«Бәлки, син Илбәкне Басыйрның улы булганга махсус рәвештә корбан итәргә карар кылгансыңдыр? Синәң сеңлеңнең дә улы икәннен инкаръ итеп? Сиңа, бәлки, Илбәк тә яртылаш дошмандыр?»* [Хәким, 2007: 194]. Реплика турецкого историка *«Сыйнфый көрәш дип шулкадәрле фанатларча кыланырга ярамый»* [Хәким, 2007: 194] звучит оценкой не только деяний Вилдана, но и в целом красного террора, проводимого

государством. Политический спор-диалог между Вилданом и Маметом воспринимается как всеобщее мнение и по отношению к гитлеровской идеологии, расценивающее его режим как власть, совершившую самое страшное в истории человечества преступление.

Многолетняя вражда между Вилданом и Басыром заканчивается для обеих сторон трагически, оба героя становятся жертвами «политических игр». Басыр, директор крупного секретного завода в СССР, после встречи с родным сыном, осознав, что стал объектом слежки советских органов, и испугавшись обвинения в неблагонадежности, сам напрашивается на фронт и погибает там. А Вилдана, обвиненного в нападении на Гитлера, наряду с многими эмигрантами, проживающими в Германии, приговаривают к смертной казни.

Подчеркивая, что главная сюжетная линия, история каждого персонажа, включая даже второй и третий планы, в произведении повторяют структуру коранического мифа о жертвоприношении сына пророком Ибрагимом, стилизованы под этот мотив, Д. Ф. Загидуллина отмечает, что драматург, расценивая идеологию «красных» и «белых», политику Гитлера и Сталина как идеологию рабства и показывая, как люди жертвуют собой и своими близкими ради наведения порядка в этом хаосе, доводит до истины, что XX век – это век рабства и жертвенности [Загидуллина, 2021, б: 476]. Основной мотив драмы – мотив «восстановления исторической правды» также охватывает несколько содержательных пластов: это, прежде всего, восстановление исторической справедливости – в отношении тоталитарных режимов; в отношении вековой истории страны, в отношении вековой истории татарского народа. Мифологический (коранический) мотив жертвоприношения позволяет их структурировать и раскрывать в едином ключе. Необходимо отметить, что повторы в драме являются одними из основных как композиционных, так и поэтических приемов, позволяющих собрать воедино сложный «романный» материал. Повторяющиеся символы, узнаваемые в контексте татарской культуры, акцентируют внимание на ключевых политических, философских, психологических оценках.

Таким образом, в драме З. Хакима «Гасыр моңы» («Мелодия века») через изображение трагических судеб героев с вопиющей очевидностью раскрывается сущность политической ситуации в России, сложившейся после установления диктатуры большевиков. Переоценка смысла революций, советской идеологии и их последствий, тоталитарного прошлого с позиции читателя XXI века приводит к выводам о том, что уходящее столетие стало для народа веком страданий и бедствий, характеризующимся «непрекращающейся гражданской войной “своих против своих”» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, б: 544]. На фоне этого мотив экзистенциализма в пьесе приобретает особую остроту, приобретая форму одного из основных мотивов татарской драматургии рубежа XX-XXI веков. Основная идея произведения заключается в прозвучавших в начале произведения словах Салахутдина о том, что нельзя изменить жизнь страны в лучшую сторону при помощи оружия: *«Корал тотып илне яхшылыкка үзгәртү мөмкин түгел. Акыллы шахесләребез калыкса гына алга китә алабыз – аң белән, акыл белән»* [Хәким, 2007: 137]. Только в ясном сознании и с умом, при помощи разумных лидеров, по его мнению, можно добиться успехов на этом поприще.

Драма завершается сценой, демонстрирующей эпизод из передачи «Жди меня» на канале ОРТ 2006 года. Эта картина перекликается с произведениями «Ак калфагым төшердем кулдан...» («Выронила из рук белый калфак») И. Юзеева, «Шәжәрә» («Родословная») Т. Миннуллина. По замыслу драматурга, на этой телевизионной передаче встречаются сын Вилдана – Тимер, проживающий в Аргентине, и 87-летний Ильбек. Диалог представителей двух поколений рода Акмуллиных еще раз сосредотачивает внимание читателя на судьбах людей, ставших жертвами тоталитаризма, психологически тонко изображает драму насильственного отлучения татарского народа от корней:

«Тим ер. Мин гомерем буе сезне бер тапкыр да күрмәгән килеш сагынып, юксынып, күрәсем килеп яшәдем. Минем инде балаларым, оныкларым бар. Хәтта алар да, минем кебек, бер дә аягыбыз басмаган шушы җирне сагыналар. Аңлатып булмаслык җирсү тыңгы бирми.

Ильбек. Бабаларыбызның туган туфрагы тарта, Тимер энем.

Тим е р . Тормыш-көнкүреш без яхшы булуга карамастан, жанда ниндидер газап бар.

И л б э к . Ул гасыр газабы. Гасыр моңы сыкрата күңелләре безне. Без шушы гасыр балалары. Безнең газап – ул безнеке. Бәлки, без гаепле дә түгелдер гасыр чуалышларында, ләкин бу сынауларны үтәргә безгә язган. Гасыр моңын без азагына кадәр кичерергә тиешбез. Үзебезнең гасырыбыз бу. Без яшәдек бу гасырда. Үзебезнең язмышыбыз бу. Без үзебез бу!» [Хәким, 2007: 209-210].

Специфический для татарского национального сознания концепт «моң», содержащийся в заглавии произведения и превратившийся в лейтмотив драмы, одновременно воспринимается как оценка сущности уходящего века, отождествленного с «веком страданий, тоски», и психоэмоциональное состояние народа, связанное с пониманием того, что отрыв от своих корней, отказ от многовековых ценностей ради идеологических целей приводит к хаосу как в человеческом сознании, так и в обществе в целом.

В конце произведения Ильбек называет народ рабами зверской эпохи («*Без шушы вәхши гасырның коллары гына бит*» [Хәким, 2007: 209], «*Без бик зур бәя түләдек!*» [Хәким, 2007: 207]), эти слова отражают всю трагедию уходящего века. Опасения Салахутдина относительно XX века («*Ай-яй моңлы башланган иде бу гасыр. Ай-яй, хәтәр гасыр булырга охшый бу. Бу гасырның кайгысын кичеп чыгарлык булырмы?!*» [Хәким, 2007: 154]; «*Бик моңлы башланган иде бу гасыр. Хәтәр гасыр булырга охшый бу. Бу гасырның кайгыларын кемнәр ничек кичеп чыгар икән?*» [Хәким, 2007: 160-161]) спустя столетие подтверждаются его внуком – 87-летним Ильбеком: «*Ай-яй моңлы гасыр бу. Ай-яй хәтәр гасыр булды бу. Бу гасырның газабын кичеп чыктыкмы? Аны кичеп чыгу мөмкинме?*» [Хәким, 2007: 210], оставляя вопрос о завершении страданий открытым.

Таким образом, З. Хаким создает о XX веке свой собственный творческий миф, который позволяет оценить известные события в истории России с новых позиций. Согласно типологии Н. Л. Лейдермана, он относится к типу реалистического мифа, который «действительно претендует на объективность, при этом сама реалистическая поэтика (поэтика жизнеподобия) предполагает

диалог между авторским мифом и читателем, провоцируя читателя постоянно сопоставлять свой опыт с “виртуальной реальностью” художественного мифа – искать в вымышленном персонаже “знакомого незнакомца”, находить в той или иной мере условных обстоятельствах то, что делает их типическими. И в этом диалоге автор должен переубедить читателя, заставить его перестроить свои прежние представления, принять “новую мифологию”» [Лейдерман, Липовецкий, 2006, б: 538]. Эти особенности полностью характеризуют драму З. Хакима «Гасыр моңы» («Мелодия века»).

Как показывает анализ пьес, политические события конца 1980-х годов, возникшие впоследствии демократические реформы, социокультурные перемены, отразившиеся в литературном процессе в виде отмены политической цензуры, получения свободы слова и свободы творчества, привели к тому, что «устои советской литературы пошатнулись, главной задачей переходной эпохи стало не моделирование, а разрушение картины мира» [Загидуллина, 2017, б: 4], «обновленческие процессы в стране выявили возрастающую роль и значение «национального вопроса» во всем комплексе составляющих его параметров (национальное самосознание, национальное своеобразие, проблемы языка, истории и т.д.)» [Султанов, 2001: 19]. В то же время «национальную идею, ставшую своего рода монистической идеей в татарской литературе, нельзя оценивать с позиций общих тенденций развития западных (американской и западноевропейской литератур) и ряда восточноевропейских (в первую очередь – русской) литератур» ввиду того, что основные проблемы, затрагиваемые татарскими писателями, такие как проблема сохранения национального единства, генофонда, религиозно-нравственных законов в условиях современности, а также идея национального возрождения, существовали в среде татарской интеллигенции и в доперестроечный период, но в силу идеологических запретов они находились на нелегальном положении [Ибрагимов, 2002: 49]. Бесспорно, «лейтмотив национального возрождения, зазвучавший в татарской литературе в начале XX века, сохранился и при наступлении благоприятной ситуации (в 1960–1980 гг. и в конце XX века) активизировался, способствуя формированию в эти

периоды национальной литературы нового типа» [Загидуллина, 2017, б: 5], что является характерной особенностью инварианта татарской драматургии рубежа XX-XXI веков. Возобновление, продолжение и развитие традиций классической татарской драматургии спустя более полувека объясняется тем, что «при всех обрывах исторической нити, зигзагах и потрясениях, при всем непротивлении схеме, требовавшей подмены эстетических принципов внеэстетическими мотивировками, оставалась непрерывность национального литературного развития, неистребимость выстраданного духовного потенциала, сохранившая духовное ядро и долговременные интересы, устремленные в будущее поверх барьеров любой социальной конъюнктуры» [Султанов, 2001: 51]. Качественные преобразования в части углубления национальной философии, стремление к воссозданию национальной картины мира, повышенный интерес к национальной тематике (истории, религии, мифологии), возвышение обыкновенного человека на уровень национального героя, преодолевшие «шаблоны, стандарты, выработанные за многие годы «нормативной эстетики» социалистического реализма и идеологией застойного времени» [Громова, 2013: 4], приводят к возникновению новой идейно-эстетической концепции, чему способствуют обогащение тематики за счет обращения к ранее табуированным темам и мотивам, расширение круга проблематики, а также экспериментов в отношении подачи сюжета и композиции, разнообразие характеров.

Итак, выводы по параграфу 4.1:

1. Социально-политические изменения в стране и в результате этого массовый отказ от социалистического реализма в литературе приводят к тому, что на рубеже XX–XXI веков в татарской драматургии происходит трансформация инварианта, основными особенностями которого становятся: переход от изображения нравственно-философской картины мира к изображению национальной картины мира; ориентированность на демифологизация советского прошлого страны и татарского народа путем обращения к ранее табуированным темам и мотивам; преобладание конфликта, основанного на противоречиях между ценностями двух культурно-исторических эпох; появление этнически

мотивированного хронотопа (татарский мир как хронотоп); сфокусирование внимания на проблеме самоидентификации личности; синтез нравственного, социального и философского контекстов в пьесах.

2. Рост национального самосознания, переоценка исторического прошлого, изменение ценностных ориентиров и общественных идеалов становятся предпосылкой для выдвижения на передний план темы судьбы: человека, страны, татарского народа. В произведениях этого направления выделяются четыре мотива: «правды жизни»; «восстановления исторической правды»; прощения и покаяния, обеспечивая вариативность. Хотя во всех пьесах, структурирующихся вокруг этих мотивов, прошлое и настоящее описываются как хаос, композиционные и поэтические приемы, символы, традиционные для татарской литературы, и, прежде всего, концепция героя, которая построена на переходе от анализа социальной психологии всеми узнаваемого типичного передового героя к исследованию духовного мира обыкновенного человека через призму национальных культурных кодов, обеспечивают оценку будущего, перспектив этнического сообщества в единой волне и в положительном ключе.

3. Татарская драматургия исследуемого периода отдает предпочтение национальному и общечеловеческому в противовес общественному. Глубокое психологическое воссоздание характера героя, осознавшего это несоответствие, и даже противостояние общественной идеологии и народных нравственно-философских ценностей и законов, стало открытием не только драматургии, но и всей татарской литературы. Мотивы прощения, покаяния становятся самой значимой приметой постсоветской драматургии в оценке жизнедеятельности поколений советских людей в лице представителей татарского народа. В татарской прозе и поэзии эти мотивы проявляются с некоторым опозданием.

4. Возвращение религиозной тематики в философском ключе, сквозь призму мотива покаяния, стало одной из самых важных особенностей татарской драматургии постсоветского периода. В полном отчуждении советской идеологией татар от ислама, который является неотъемлемой основой национального самосознания, драматурги видят причину хаоса в обществе.

Описание его перестраивается в постсоветской драматургии в переосмысление произошедших в стране историко-политических событий, в том числе революций, Гражданской войны, Великой Отечественной, афганской и чеченской войн, в причинно-следственной связке и с позиций разрушения национальной идентичности народов, населяющих территорию СССР, идеологией социалистического строительства новой жизни.

5. Обязательная доступность формы массовому сознанию, являющаяся характерной особенностью литературы советского периода, уходит на второй план. Драматурги начинают ориентироваться на подготовленного зрителя/читателя, появляется элитарная драматургия. Стремление к художественному познанию новой действительности приводит как к обновлению в содержательном плане, углублению психологизма и философского подтекста, так и к расширению содержательного потенциала драматургических текстов и появлению новых художественных приемов и авторских жанровых форм, соответствующих общим тенденциям развития татарского словесного искусства конца XX – начала XXI века или возглавивших их.

4.2. Прошлое и настоящее – через призму мифологизации и символизации

Основными особенностями татарской драматургии рубежа XX–XXI веков, как и национальных литератур в целом, становятся «поиск нравственных ориентиров в своей исконной традиции, интенсивное использование притчеобразных, мифопоэтических, фантастических структур, синтез разных стилей и направлений, размывание жанровых границ, обращение к мифопоэтическим универсалиям» [Давлетшина, 2022: 2]; кроме того, «исторические предания и легенды, позволяя раскрыть непреходящий смысл устойчивых, архаических форм поведения, становятся генератором раздумий о злободневных вопросах современности, о судьбах национальной традиции в их соотносительности с прошлым, настоящим и будущим» [Аминева, 2012: 13]. По

мнению А. А. Арзамазова, «выход национальных писателей за традиционные рамки реализма и романтизма, их обращение к новым художественным формам, метафорам, архетипам, прообразам свидетельствовали об обновлении литературных течений и направлений в литературе порубежья, о многоуровневых изменениях в творческом сознании и художественных текстах, о сложном пути эволюции национальной литературы» [Арзамазов, 2016: 23].

Татарская драматургия рубежа веков характеризуется стремлением не только к новаторству в тематическом плане, но и к многообразию в плане художественных приемов: ей «присущи такие черты, как насыщенная метафоричность, условно-символическое и игровое начала, интертекстуальный контекст, анормативность художественной структуры и др.» [Аmineва, 2012: 11]. Мифологизация и символизация, выводящие на передний план архаические образы, бережно хранящиеся в историческом и культурном сознании народа, становятся ведущими художественными приемами в сценической литературе, тем самым создают возможность для более углубленного рассмотрения проблем о прошлом, настоящем и будущем татарского народа и страны в целом, а также продвижения идеи о необходимости возрождения национального самосознания, возврата к этническим корням и традиционным ценностям. Все эти явления, приобретая устойчивый характер, образуют внутреннюю форму инварианта татарской драматургии рубежа XX-XXI веков. «Осознание кризисного характера рубежа веков, утрата ценностных ориентиров, распад целостной картины мира» [Давлетшина, 2005: 20] становятся историко-культурными предпосылками тесного контакта мифологии и литературы в конце XX – начале XXI столетия, что приводит к активному экспериментированию в процессе творчества, эта тенденция особенно ярко проявляется в таких произведениях, как «Бичура» («Домовой», 1988–1989), «Микулай» (2019) М. Гилязова, «Жен бутады» («Черт попутал», 1991), «Су төбендә сөйгәнем» («Моя любимая под водой», 1991), «Кишер басуы» («Морковное поле», 1993), «Шайтан куентыгы» («В объятиях черта», 1999) З. Хакима, «Аллалар ялгышы» («Ошибка Богов», 1998)

Ф. Байрамовой, «Саташкан сандугач» («Заблудший соловей», 2001), «Ашина» (2003), «Казан ятиме» (2012) Р. Зайдуллы и др.

Создаются пьесы с ярко выраженными элементами «театра абсурда», игры, такие как «Алла каргаган йорт» («Богом проклятый дом», 1990) Д. Салихова, «Жүләрләр йорты» («Сумасшедший дом», 1995) З. Хакима, «Баскетболист» (2002) М. Гилязова, «Кияү урлау» («Кража жениха», 2006) А. Халима и др. Появляется ряд пьес, направленных на раскрытие злободневных социально-политических проблем путем обращения к приему изображения пограничного состояния героев, раздвоения личности («Бичура» («Домовой», 1988–1989) М. Гилязова, «Саташу» («Заблуждение», 2001), «Дивана» (2006) Т. Миннуллина, «Баязит» (2010) Д. Салихова и др.)

Наблюдается активное использование условно-символических образов, архетипов, метафор для передачи основной идеи («Актамырлар иле» («Страна белых корней», 1989) Р. Хамида, «Жәйге кырау» («Летние заморозки», 1992) Амануллы, «Сынган беләзек» («Сломанный браслет», 1994) Р. Сагди, «Мост над адом» («Сират күпере», 1996) Р. Батуллы, «Суган чәчәге» («Цвет лука полевого», 2007) И. Зайнеева, «Тәш» («Сон», 2009) Т. Миннуллина и др.).

Эти и другие особенности современной драматургии, «возглавившей формирование постмодернизма в татарской литературе, используя присущий только ей художественный арсенал для преодоления монолитности и монологичности художественных текстов» [Загидуллина, 2016: 12], на наш взгляд, особенно полно отражаются в творчестве татарского драматурга Мансура Гилязова (1961 г. р.), «органично соединяющем условно-метафорический и реалистический планы изображения, что позволяет осветить острые социальные проблемы времени» [Аmineва, 2012: 11]. Пьесы М. Гилязова, «ориентированного на интеллектуальное направление в драматургии» [Юсупова, 2007: 135-141], характеризуются высокой художественностью, философской глубиной, остротой мысли, «многие из них воспринимаются в татарской сценической литературе как новое слово, литературно-эстетическая находка» [Миңнуллина, 2021: 478].

Его пьеса «Бичура» («Домовой», 1988–1989) является одним из успешных образцов обращения татарской драматургии к модернистским приемам. «В произведении при помощи смещения реалистических и мифологических образов освещаются проблемы, имеющие место в современной жизни: исчезновение татарских деревень, забвение национальных традиций» [Ахмадуллин, 2012: 491]. Глубоко национальный художественный материал передается литературными приемами через символические образы и метафоры, архетипы и мифологемы путем сплетения реального и ирреального пластов изображения, что становится в дальнейшем одним из свойств инварианта татарской драматургии рубежа XX–XXI веков. «В пьесе, которую сам автор, не уточняя жанр, назвал как «поучительные истории», ставится цель изображения двух сторон человеческой души – надежды и отчаяния, света и тьмы, добра и зла, верности и коварства» [Закиржанов, 2010: 35], размышления об этих метафизических категориях направлены на возрождение самосознания и мировоззрения народа, национальных канонов и демифологизации советского прошлого.

Как пишет Л. Х. Давлетшина, «духи-хозяева дома и домашнего пространства, а также связанные с ними мифологические элементы, заложенные в культурной памяти, заняли немаловажное место в татарской литературе – и в драматургии, и в поэзии, и в прозе (Т. Миннуллин, М. Гилязов, Х. Аюпов, Р. Шарипов, Г. Гильманов, Н. Гиматдинова, Р. Мухсинова и др.) и стали неотъемлемой частью национальной тематики и проблематики в условиях пересмотра этнической истории во взаимосвязи прошлого и будущего» [Давлетшина, 2022: 22-23]. В пьесе М. Гилязова «Бичура», относящейся к жанру драмы, образ Бичуры предстает народным, национальным духом, обеспечивающим благополучие в семье, сохранение духовности, чистоты помыслов, благость намерений и надежды в человеческой душе («*Ул бит төзүче түгел, жан, рух сакчысы гына, күңелләр кояшы!*») [Гыйләжев, 2002: 88]), тем самым закладывается основа одной из основных характеристик инварианта татарской драматургии постсоветского периода – использованию мифологических сюжетов, элементов и образов, сохраненных в генетической

памяти татарского народа, при создании драматургических произведений на национальную тематику.

В пьесе изображаются события последних дней жизни семидесятилетнего старика Аксака (дословный перевод – Хромой), проживающего в некогда состоящей из ста семидесяти домов, а сейчас полностью опустевшей деревне. Драма начинается со встречи Аксака в собственном дворе с Кара жаннар (Шәүләләр) – Черными силами (Тенями), ломающими калитку и ворота, и с Бичурой (Домовым), вовремя пришедшим ему на помощь. Встреча главного героя с персонифицированными мифологическими персонажами, возникшими в его собственном сознании, воспринимается читателем как «противостояние хаотического и гармонизирующего начал, образным выражением которых становятся Бичура и Кара жаннар, в душе героя» [Юсупова, Ибрагимов, 2012: 125], вдруг осознавшего бессмысленность проведенных лет и серьезно задумавшегося о своем прошлом, настоящем и будущем.

В пьесе присутствуют два пласта изображения – это реальный и ирреальный миры. В результате условно-фантастической тяжбы с Кара жаннар, душевных диалогов с Бичурой Аксак осознает, что провел свою жизнь «с закрытыми глазами», поверив иллюзиям и побоявшись увидеть происходящее вокруг себя. У главного героя конкретного имени нет, автор, называя его прозвищем Аксак (Хромой), приобретенным в годы войны из-за проявления страха во время нападений на врага (*«Атакага барырга курка иде мин, аяклар калтырап аксыи иде. Моны күрделәр, «аксак» дигән кушамат тактылар»* [Гыйләжев, 2002: 86]), представляет его в качестве собирательного образа жертв тоталитарного прошлого, напуганных существующей идеологией и не имеющих права на свое мнение.

Ответы на вопросы Аксака заложены в словах Хатын (дословный перевод – Женщина), его жены, которые звучат как оценка советского общества и показывают трагедию не только отдельной личности, но и всей страны в целом: *«Тормыш безне таптап үткән, шуны аңламыйсыңмыни? Ялгышак та, аны төзәтер хәлебез юк. Син миңа шуны әйт алайса: кем бездән рахәтрәк, яхшырак*

яшәде? Ачлыктан кырылган авылдашлармы? Сугышта ятып калганнармы? Әнә исемнәре язылган багана чокырда аунап ята. Бәлки чит әжирләргә китеп барганнар бездән бәхетлерәктер? Юк, юк, мең мәртәбә юк, киткәннәр дә бәхет татымады» [Гыйләжев, 2002: 69].

Включение драматургом символического образа разрушенной ограды, ассоциирующегося с политическими рамками и ограничениями, направлено на деконструкцию мифа предшествующего общественного строя о счастливой жизни: *«Хәзер койма безгә нәмәстәгә? Аусын, әжимерелсен – кирәге бетте. Кем күзенән койма артына качып калырга әжыенасың? Күрише-тирәдә берәр киртә-корта, койма калганмы? Аылда бер торык киртә, бер колач койма күрәсеңме син? Череп аудылар, беттеләр коймалар. Кирәкләре дә шулкадәр генә иде! Жәбер-жәфалардан саклап, бала-казалардан ышыклап тора алдымы коймаларың?!» [Гыйләжев, 2002: 57].*

Разочарования Хатын (*«Житмеш ел интектек, тамагыбыз туймады, өс-баш ялангач булды... Беркем ярдам итмәде! Жәфаларның жәфасын күрдек!»* [Гыйләжев, 2002: 56]) ярко проявляются и в сравнении жизни на земле и потустороннего мира (*«Чардугансыз ярамый. Дөнъялыкта тынычлык күрмәдем, анда тып-тыныч ятасым килә. Баш өстемә баса-баса йөрмәсеннәр»* [Гыйләжев, 2002: 57]). Пожелавшая избавиться при жизни от имеющихся рамок героиня, наоборот, хочет оградить свою могилу от внешнего мира и надеется на покой только после смерти.

Структура конфликта в пьесе сложная, она состоит из внутреннего и внешнего конфликтов. Драматический конфликт характеризуют «многослойность» и несведенность только к сюжетному конфликту, именно эти особенности, на наш взгляд, составляет концептуальную основу инварианта татарской драматургии рубежа XX-XXI веков. Внутренний конфликт в пьесе заключается в противостоянии, борьбе мыслей самого Аксака, выражающихся через мифологические образы Бичуры и Кара жаннар. Как отмечают Н. М. Юсупова и М. И. Ибрагимов, «образ Бичуры становится символом стремления к красоте, духовности, веры; Кара жаннар – безобразного,

бездуховности. Столкновение этих полярных сил и придает конфликту пьесы онтологический характер. В то же время в этом столкновении проявляется и социальный аспект. С этой точки зрения Бичура – хранитель нации, Кара жаннар – силы, уничтожающие национальную основу, разрушающие национальное единство» [Юсупова, Ибрагимов, 2012: 152].

Встреча с Бичурой, символизирующая такие светлые мысли главного героя, как надежда и вера в будущее, заставляет Аксака задуматься о необходимости продолжения рода, сохранении родного очага:

«Бичура. Үлсәгез дә нигез калырга тиеш, нигез! Яңа кешеләр, бүтән буыннар килер. Мин алар белән гомер итәрмен.

Аксак. Сез, бичуралар, үлмисезме?

Бичура. Нигез бетсә, бичура да үлә» [Гыйләжев, 2002: 72].

Явление интертекстуальности, характерное инварианту татарской драматургии исследуемого периода, позволяет символ «фундамента дома» рассматривать не только по отношению к дому Аксака, но и относительно будущего страны, судьбы народа. «Внутренний конфликт, составляя связку дом – деревня – страна, служит наиболее насыщенной оценке жизни» [Батталова, 2006, а: 142]. Фундамент дома ассоциируется с основой национальной идентичности, а огонь в костре – с этническими традициями («*Нигезне генә булса да саклап калырга иде бит. Учак утын сүндерәләр ич кара йөрәкләр*» [Гыйләжев, 2002: 62]). Таким образом, «национальные традиции представляются силой, противостоящей тоталитарной идеологии» [Батталова, 2006, б: 152]. Подобная картина наблюдается в татарской литературе начала XX века, затрагивающей национальную проблематику: если в произведениях авторов далекого прошлого образ жизни, исламские запреты, обряды и праздники, мировоззрение и ментальность татар, выражаемые через символ дома, выступают и как возможность сохранения национальной идентичности и даже самого этноса от ассимиляции (Г. Исхаки и др.), в период оттепели «фундамент дома» указывал на многовековые общечеловеческие нравственно-этические устои (Т. Миннуллин), то в конце века разрушение «дома» – этих же ценностей в основном –

связывается с установками советской системы и служит демифологизации «красной» идеологии. Интертекстуальная связка, осуществляемая при помощи узнаваемого символа, в свою очередь, мифологизирует национальный образ жизни татар досоветского времени.

В финальном действии пьесы навсегда уходит Бичура, разрушается крыша дома Аксака, что символизирует, в узком смысле, угасание надежды в душе старика, а в широком смысле – несовершенство мира. После исчезновения Бичуры начинают торжествовать Кара жаннар, и старик, в душе которого остаются только злость и обида, и сам превращается в одного из них. Его резкость и злость проявляются в диалоге с соседкой, которая, потеряв в годы войны мужа и семерых сыновей, лишилась рассудка и провела всю свою жизнь в поисках несуществующих гуся и семерых гусят, что приводит ее к отчаянию и впоследствии к смерти. После этих слов Аксака соседка бросает свою палку, которую она в течение тридцати лет держала в руках, – символ ее последней надежды и опоры и покидает этот мир, разочаровавшись во всем.

Слова Аксака, обращенные к Соседу, также звучат жестоко («*Синең йортың юк шул, күрше. Бу хужалык, нигез синеке түгел, хатының да үзеңке түгел шул. <...> Ә синең... утыз ел яшәп бер тапкыр да жырың яңгырамады... Гарифулла күршенең ипиен ашап, аның өлешенә кереп гомер иттең син, күрше. Ят кеше син безнең өчен, ят кеше. Ә Гарифулла асыл күршемнең бичурасы аның вафаты көнне һалак булгандыр...*» [Гыйләжев, 2002: 92]). Включив их в сюжет, автор поднимает серьезную проблему, связанную с сохранением своих «корней» и преданностью своему роду. Отсутствие в соседском доме собственного домового объясняется тем, что Курше – случайный житель этой деревни, не имеющий тут ни своего прошлого, ни своего будущего. Несмотря на то, что в финале пьесы промелькает оптимистический мотив, связанный со встречей Соседа со своим домовым, читателя это уже не обнадеживает.

Таким образом, драма характеризуется глубоким психологизмом, направленным на раскрытие тайн человеческой души. «Основная философская мысль драматурга, которую он хотел донести до читателя/зрителя, заключается в

том, что путь к переменам-обновлениям начинается в душе самого человека, поэтому прежде всего нужно стремиться к самопознанию и жить с надеждой, побеждая злого духа в душе» [Закиржанов, 2010: 38]. Стирание границ между реальностью и ирреальностью, являющееся одной из основных особенностей внутренней формы инварианта татарской драматургии исследуемого периода, в произведении дает ключ к пониманию понятия «смысл жизни», а принцип бинарности, являющийся структурообразующим, выводит читателя к этическим и эстетическим антиномиям, как добро и зло.

Внешний конфликт – между Аксаком и окружающими его людьми – направлен на раскрытие таких серьезных проблем современности, как исчезновение деревень, непонимание между поколениями, алкоголизм, идентифицирующихся потерей исторической памяти, национальных ценностей, разрушением национальной идентичности:

«Би чур а . Мин дә япа-ялгыз. Кайчандыр без йөз унҗиде идек. Без зур идек, картлач!.. Сабантуйлары, ат чабышлар, көзге жыеннар, бәбәй туйлары безнең өчен дә зур бәйрәм иде, картлач» [Гыйләжев, 2002: 86].

Началом безнравственности, беспорядков в татарской деревне указывается послевоенное время:

«Би чур а . Сугыш беткәннән өченче кыш иде. Безнең авылда урман кисә башладылар, төрле яктан эшчеләр жыйдылар. <...> Байтак халык килеп тулды авылга, урыслар, чуашлар, кавказлылар, чегәннәр. Төрле әкәмәтләр башланды, тәртип онытылды, син нык кына эчәргә тотындың...» [Гыйләжев, 2002: 63].

Кардинальные изменения ценностных ориентиров («*Иске тормышны жимердек. Яңасына юл таба алмадык, жимерекләр арасында гомеребез үтте. <...> Балалар безне аңламады. Аңламас та, чөнки без алар күзе каршында жимерүчеләр булып кына исәпләнәбез*» [Гыйләжев, 2002: 88]), расхождения во взглядах на жизнь стали предпосылкой разрыва связи между поколениями. В произведении эта проблема раскрывается через изображение отношений Аксака и Хатын со своими детьми. Несмотря на приглашение матери, сыновья Аксака даже не приезжают к родителям, а направляют в деревню лишь своих жен.

Образы Гульнары и Руфии, как и их супругов, представляются собирательными образами представителей современного общества, которым чужды понятия нравственности и уважения к старшему поколению. Оставляет место для надежды только образ младшей снохи Наили, отличающейся добротой и милосердием, несмотря на то, что и она отреклась от национальных традиций (сыграли свадьбу без приглашения родителей, ждет ребенка вне брака). Равнодушие ко всему окружающему, черствость души этих героев подтверждаются сценой их встречи с Бичурой, пришедшим в качестве Мосафира (дословный перевод – Путник), воспринимающейся как индикатор их человечности. Необходимо отметить стилизацию мифологического образа старца-путника, вплетенного в сюжет пьесы, под Хызыра Ильяса, «в татарской фольклористике традиционно классифицируемого как самостоятельного положительного персонажа в связи с функцией оказания помощи на дорогах и наказания людей, оказавшихся в трудной жизненной ситуации» [Давлетшина, 2022: 24], и активно «встречающегося в татарской прозе рубежа XX–XXI веков среди героев произведений Г. Гильманова, Н. Гиматдиновой, Ф. Байрамовой в образе старика-путника (Г. Гильманов «Албастылар» – юламан-карт) и белобородого старца – мудреца деревни Ак бабая (Г. Гильманов «Оча торган кешеләр» («Летающие люди», 2001), «Тозлы яңгыр» («Соленый дождь», 1993), «Сагышың булса, суга сал» («Печаль отпусти», 2005), Ф. Имамов «Булмас, димә» («Не говори, не может быть», 2020), Н. Гиматдинова «Китәм, димә» («Не уходи», 2000), Ф. Байрамова «Нух пәйгамбәр көймәсе» («Ноев ковчег», 2004), М. Кабиров «Ак бабайның туган көне» («День рождения Ак бабая», 2004) и др.)» [Давлетшина, 2022: 26].

Много лет назад пришедший на помощь Аксаку Мосафир в критической для него ситуации, связанной с возможным разладом в их семье ввиду его безрассудства, вновь является им, надеясь на возрождение в душе жен их сыновей милосердия. Отказ героинь в помощи путнику и оскорбление старика символизируют отрыв представителей молодого поколения от народных традиций и религиозных устоев, воспринимаются как последствие

атеистического периода жизни, в ходе которого были вычеркнуты все национальные и религиозные ценности, что находит отражение и в словах Бичуры: *«Алар бу дөнъяга бары тик кара эшләр кылырга, кырырга-ватарга, жимерергә дип килгәннәр. <...> Житмеш ел эчендә аларның ниләр кылганын башка сыйдырырлык башлар калмады инде»* [Гыйләжев, 2002: 63].

Таким образом, в произведении «современный мир выступает как своего рода антимир, в котором царит безнравственность, обнаруживающая себя во всех сферах жизни» [Юсупова, Ибрагимов, 2012: 124] (*«Гөлнара. Ниһаять, аңыштык: без жүләрләр дөнъясында икәнбез. <...> Әйттем бит – жүләрләр дөнъясы. Кеше кешене аңламый. Кеше кешене яратмый! Бөтен халык акылдан язган! Тормыш дисәң дә тормыш! Туктагыз, нигә болай караңгы? Ут яндырырга кирәк, ут!»*) [Гыйләжев, 2002: 88]. Изображение хаоса, образовавшегося внутри человека, внутри общества, называемого персонажем «тьмой», дает драматургу возможность поднять проблему отчужденности людей, утративших нравственные ориентиры. Фраза *«Ут яндырырга кирәк, ут!»* указывает на интертекстуальную связь с повестью А. Еники «Әйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание», 1965). Повесть затрагивает те же проблемы, которые вышли на первое место в драме М. Гилязова: разрыв между поколениями, потеря национальной идентичности, этнических традиций и т.д. В конце повести, в сильной позиции, один из представителей старшего поколения – старик Миннебай, проходя мимо дома главной героини – покойной Акэби, просит поддерживать огонь в ее очаге: *«– Алдама, – ди ул, таягының башын селкеп. – Аккилен үлмәде ул, китте генә... Китте генә... Кайтыр, насыйп булса, кайтыр... Ә син учагын карый тор, учагын... Учагында ут сүнмәсен»* [Еники, 2002: 44]. Еникеееды обращали особое внимание на этот символ. В частности, Ф. М. Хатипов и Р. Х. Сверигин указывают, что «огонь», ставший лейтмотивом в произведении, это народные традиции [Хатипов, Сверигин, 2009: 30]. М. И. Ибрагимов подчеркивает, что символ «связан с надеждами автора на возрождение нации» [Ибрагимов, 2003: 37]. В связке с произведением А. Еники слова Гульнары М. Гилязова обретают более глубокую семантику: национальная

идентичность и этнические традиции понимаются как высшие ценности, в которых заключен смысл бытия. Утратив их, человек теряет ориентиры, так как попадает в «темноту», в хаос одиночества. Передаваемый от поколения к поколению «огонь» (тепло и свет) становится связующим звеном между эпохами, укладами жизни, нравственными приоритетами. Необходимо отметить, что воссоздание хаотической картины мира, образа антимира, возникающего в результате «диалога с хаосом», как и в русской драматургии постсоветского периода, в татарской сценической литературе рубежа XX-XXI веков становится характерной особенностью многих пьес.

Особого внимания в пьесе «Бичура» требует образ Хатын, представленный собирательным образом татарской женщины, бережно хранящей свой родной очаг. Несмотря на то, что она, на первый взгляд, кажется равнодушным и жестоким человеком, героиня отличается от других персонажей своей терпеливостью и разумностью. Условный символ телеги, стоящей во дворе, служит раскрытию ее характерных особенностей – трудолюбия и усердия и указывает на сложность и тяжесть ее судьбы («*Бездән башка бу арбаны кем өстерәсен?*» [Гыйләжев, 2002: 80]). Сохранив в своей душе светлые мысли, заложенные с детства, Хатын обрела истинную мудрость, позволившую остаться верной своим взглядам и убеждениям. Использование хронотопов воспоминаний, размышлений становится средством раскрытия психологии героини: «*Тагын ниләр күрсәтәсең бар икән, әтисе? Минем сине бу дөньяда аяп, саклап торасым килгән иде. Барысын да белеп, барысын да күреп яшәдем ич мин. Бичураны да белмәскә, син мине кем дип таныйсың? Синнән иртәрәк тә танышканмындыр әле мин аның белән. Сабый чакта, төннәрен яныма килеп чәчләремне дүрттән үрә торган иде бичурам. Тамчы да курыкмадым үзеннән шул чакларда. Бичурасыз тормыш булмый диләр шул. Хәтерлисеңме, бәбәй көтеп ничә ел зарыгып яшәдек? Төннәрнең берсендә бичура килеп эчемне жылы кулы белән сыйпады: бер елдан Исмагыйлебез туды. Гомерем буе мин бичурага таянып, аңа табынып, аны олылап яшәдем дә! Сиңа караганда аңа ныграк ышандым. Буталып, адашып йөргән чакларың аз булмады, картым... уңга аудың, сулга*

каерылдың, югарыдан ни кычкырсалар шуңа ышандың. Шушы яшеңә жжиткәч, бер бичура белән генә калсаң, аннары ул да юкка чыкса дип, гомерем буге хафаландым ич мин. Тагын бер тапкыр алданмасын дип куркып йөрдем. <...> Бичураның китәсен белеп, сизеп яшәдем. Хәрабәләр, жжимерекләр арасында ни мәгънә табып калсын ул? Бөтен кеше аны дошманга санаганда?» [Гыйләжев, 2002: 87–88].

Здесь обращает на себя внимание еще один символ – трущоб (хәрабәләр), который стал одним из знаковых в татарской литературе начала XX века, неся в себе семантику безверия, потери всяких надежд [См: Загидуллина, 2013: 64–65] в результате социокультурных изменений. В драме символ окрашен, скорее всего, в социально-политические тона, и указывает на хаотическое состояние в обществе как результат бесчинств советской идеологии.

Для раскрытия философской проблематики немаловажное значение имеет использование автором сакрального для татарского народа символического образа коня. Как пишет Н. М. Юсупова, «в татарском фольклоре конь является самым важным атрибутом юноши, это образ-символ храбрости, семантическая схема, восходящая к эпохе древних гуннов. В сказках юноша, потерявший коня, обречен на несчастье, в народных песнях «крылья мужчины – конь», в пословицах конь уподобляется мужскому сердцу» [Юсупова, 2018: 241]. В пьесе М. Гилязова эта номинация наполнена значением стремления к новой жизни. Главный герой Аксак, решив построить новый дом, первым делом покупает коня, но при возвращении домой он падает с него. На слова Аксака, произнесенные с горестью: «*Яңа, зур тормышны күрәсем килгән иде. Егылдым да төштем шул! Картаелган күрәсең...*» [Гыйләжев, 2002: 81], звучит ответ его жены: «*Кояшыбыз баеды. Дөнъябызның кырык чөе кырылды. Соңга калдык, әтисе*» [Гыйләжев, 2002: 88], акцентирующий внимание на том, что слишком поздно был осознан смысл жизни, и время уже упущено.

В финале пьесы слова Бичуры («*Кара жәннар көчлерәк булып чыкты. Алар жиңде безне, картлач. Алдагы төндә алар тагын килерләр. Сизәсеңме, алар һаман арта тора, күбәя. Минем андый чирүгә каршы торырлык көчем юк.*

*Көрәшә-көрәшә ардым, хәлдән тайдым. Син үзең дә моннан кит. Карчыгыңны
жәйтәклә дә яхшы чакта моннан ычкынып кал. Юкса каралар сине... Тыңла мине,
Аксак! Үткәннәреңне оныт, өеңнән чыгып кит. Соңгы киңәшем сиңа шул. Бу
дөньяда безгә урын калмаган, без югалырга тиеш») [Гыйләжев, 2002: 86]*
сбываются, и произведение заканчивается смертью главных героев и
разрушением Темными силами их дома, а на земле продолжается хаос («Яңгыр-
кар бергә ява, яшен, салават күпере, кар, кояшлар бүген, табигать законнарына
туры килмәсәләр дә, бергә күренәләр, бергә яшиләр... Табигать законнары
бозылган дип уйларсың...») [Гыйләжев, 2002: 93]).

Таким образом, переплетение реального и мифологического, направленное на размышление о временных и вечных понятиях, стало главным художественным принципом в драме. Основным мотивом пьесы является мотив утраты – утраты исторической памяти, национального менталитета, связи между поколениями. Как отмечает Д. Ф. Загидуллина, «в татарской литературе «Гасыр моңы» З. Хакима, «Бичура» М. Гилязова и ряд других драм стали первыми произведениями, полностью построенными на фундаменте народного эпоса и использующими его для одновременного воссоздания нескольких текстосторий, и при их помощи – главного авторского мифа об истории татар XX века» [Загидуллина, 2016: 13]. В этом плане особое место занимает также драматическая притча М. Гилязова «Бурлак» (1990), в которой автором на примере изображения тяжелой судьбы бурлаков в XVIII-XIX веках предлагается собственный творческий миф, позволяющий оценить прошлое татарского народа с новых позиций и призывающий к единству [Макарова, 2015: 347].

Если в драмах «Бурлак» и «Бичура» разговор идет об историческом прошлом и настоящем татарского народа в их тесной связке, то в центре внимания пьесы «Исәнмесез?!» («Живы ли вы?!», 2019), жанр которой определен М. Гилязовым как «из мелодрамы к фантасмагории», оказывается сегодняшняя действительность с ее резко изменившимися ценностными ориентирами. Название произведения, имеющего притчевый характер, носит символическое значение: оно основано на фразе приветствия и пожелания доброго здоровья у

татар «исәнмесез» («здравствуйте»), дословный перевод и истинное значение которого – «живы ли вы?». В основу пьесы заложена легенда, гласящая о том, что после завоевания Казанского ханства Иваном Грозным татары, скрывавшиеся в лесах от завоевателей, именно так приветствовали друг друга. Автор в произведении, обратившись к читателю с риторическим вопросом «живы ли вы?», ассоциируя выражение «быть живым» со значениями «не быть равнодушным, жить в гармонии в национальном сообществе и с самим собой», поднимает серьезную проблему единства татарского народа.

Сюжет пьесы складывается из событий, происходящих в родном доме семьи Исламовых в канун национального праздника Сабантуя. С первой сцены становится ясно, что показавшиеся на первый взгляд дружной семьей четыре брата и две сестры с годами начали терять чувство общности и постепенно начали ослабевать узы родства. Наиболее ярко это проявляется в неожиданно сложившейся ситуации, связанной с серьезной болезнью Муслима – мужа одной из сестер – Ханифы, это становится проверкой на искренность родственных чувств и человечность. В этой ситуации среди родни отличается старший брат – шестидесятивосьмилетний Тамерлан, человек со своеобразным и резким характером. Он всю жизнь работал травматологом, из-за конфликта с главным врачом был направлен в психбольницу, и прямо оттуда Тамерлан приезжает в родной дом на Сабантуй. Несмотря на то, что он всегда недолюбливал зятя Муслима, узнав о его болезни, начинает организовывать сбор денег для его лечения за рубежом. После отказа братьев и сестер от участия в судьбе обреченного родственника Тамерлан срочно продает свой новопостроенный дом – мечту всей жизни – и оплачивает дорогостоящую операцию, но, несмотря на это, сохранить жизнь Муслиму не удается. В ходе этих событий Тамерлан неоднократно обращается к своим родственникам со словами «исәнме сез!?!», то есть «живы ли вы?!», пытаясь пробудить у них чувства родства и милосердия, и рассказывает древнюю татарскую легенду, услышанную от отца в качестве завещания: *«Могҗизалар булмый дисеңме?! Кеше үзе могҗиза түгелмени? Татарның исәнлеге үзе бер могҗиза! Иван Грозный Казанны алгач, безнең*

халыкны кырып бетергәннәр. Исән калганнары үлемнән качып урманнарغا, сазлыкларга, утрауларга киткәннәр! Кем кая өлгергән! Аннан, бер-берсе белән очрашканда, алар бер генә сорау, иң мөһим сорауны биргәннәр: «сез исәнме?».. Исәнме сез?.. Соңрак бу сорау татарларның иң төп сәламләү сүзенә әйләнгән... Бу вакыйгаларны, сезгә сөйләргә дип, миңа әткәй әйтеп калдырды» [Гыйләжев, Кулъязма: 27–28].

«Для Исламовых Тамерлан выступает в роли трикстера, нарушающего размеренную жизнь семьи. <...> Архетип трикстера играет сюжетобразующую роль – он привносит хаос, конфликт, превращает идеальный мир в реальный, постоянно меняется и трансформируется» [Завьялова, Нигматуллин, 2019]. Размышления главного героя, наиболее полно отражающиеся в диалоге Тамерлана с его коллегой Раузой, направлены на оценку современного общества, в том числе и себя, с позиций человечности и в национальном измерении: *«Куркып арыдым! Житте, хәзер бернәрсәдән дә курыкмыйм, Рауза, кадерлем! Син бит күпләрнең үлеменә шаһит булган кеше. Әйт әле, гадәттә үлем алдыннан кешеләр нинди үкенеч кичерә? Дөрөс яшәмәдек, дипме? Аз яратканнарына үкенәләрме? Балки алар мэхәббәттән курыкканнардыр? Бу дөньяда нинди хәсрәтләре кала, Рауза? Намусы кушкан буенча яшәмәгәннәренәме? Дөрөсме? Алар бит, әжәлләре житкәнче үк үле булалар! Гәр иртә без бер-беребезне очратканда «исәнме сез» дип эндәшәбез. Юк, без исән түгел. Исән түгел без, Рауза. Мин больницадан куылганнан соң, син дә тере мәеткә әверелгәнсең, Рауза! Ә минем исән чагымда исән каласым килә» [Гыйләжев, Кулъязма: 36].*

Как справедливо отмечает А. М. Закирзянов, «...в пьесе под понятием быть живым подразумевается духовная свобода, избавление от чувства страха, умение оставаться собой, оказание помощи другим, творить добро и укрепление единства рода» [Закирзянов, 2021: 161]. Называя окружающих себя людей «живыми мертвецами», Тамерлан видит причину деградации общества в стремлении к материальным благам, гонке современного человека за богатством. Пьеса заканчивается тем, что собравшиеся на седьмой день после смерти

Муслима родственники сообщают, что перекупили дом Тамерлана и передают ему ключ. Таким образом, автор в конце пьесы оставляет надежду на сохранение человеческих отношений, возрождение теряемых национальных ценностей и традиций. Это подтверждается условно-символическим приемом, используемым в финале произведения, – возвышением всех представителей рода Исламовых за Тамерланом в новопоставленный собственными силами столб Сабантуя и попаданием их в светлое лучезарное пространство, встречей с воспоминаниями молодости.

Основным мотивом произведения является мотив выбора: сюжет основан на выборе между гневом, жадой мести Тамерлана Муслиму – за аварию, в которой погибли их родители, и осознанием необходимости прощения и оказания милосердия; между равнодушием и состраданием остальных героев; между современными порядками и вечными общечеловеческими ценностями. В конечном итоге, как в фольклорных произведениях, в пьесе побеждает добро, и герои попадают в счастливый мир, а на земле, полном зла, несправедливости, продолжают царить метель (хаос), выть волки и звучит голос главного героя Тамерлана о традициях татарского народа уже не на родном, а на русском языке, намекая на возможность утери не только многовековых национальных ценностей, но и родного языка в случае продолжения подобного беспечного существования. Таким образом, автором в пьесе противопоставляются два разных мира – современное общество, в котором царит хаос и его представителям чужды сострадание, добродушие, и жизнь согласно многовековым устоям татарского народа и этическим нормам, «драматург для раскрытия своей идеи об упадке татарской нации, забывшей о корнях, традициях и милосердии, использует традиционные сюжетные архетипы спасения, противостояния, преображения, жертвенности и открытия» [Завьялова, Нигматуллин, 2019].

Пьеса характеризуется насыщенной метафоричностью, символичностью и интертекстуальным контекстом. Столб Сабантуя, присутствующий с первой до последней сцены пьесы, является сюжетообразующим символом национальной

ментальности, ассоциирующимся с единством и стойкостью нации. Производство начинается с установления столба на подготовленной для Сабантуя площади при помощи современного крана, без приложения человеческих усилий, вывешивания на нем вместо традиционного подарка победителю состязания – национальных ичигов – модных кроссовок, что указывает на влияние современных порядков на национальные устои народа, приводящее к потере традиций как в отдельных семьях, так и в обществе в целом, и оторванность от исторического прошлого. Попытка украсть столб неизвестными людьми, стремления Тамерлана сохранить его ценой своего здоровья и жизни являются условной параллелью с событиями, происходящими в семье Исламовых, они символизируют угрозу разрыва отношений между родными братьями и сестрами, родившимися когда-то в сильном, сплоченном и здоровым роду, которому раньше не были страшны никакие беды и болезни:

«Та мерлан. Алар безнең багананы кисэргә дип килгәннәр, Сабантуй баганасын! Ул бит безнең авылыбыз бизәге! <...> Минем аңлыйсым килә. Әгәр без бер төркөм булган булсак... Әгәр минем янымда бертуган энеләрем, Фәнис, Мөслих, Вәсил, янымда балаларым, күршеләрем, авылдашларым булса, алар мине кыйнатырлар иде микән?!

Илдар. Әлбәттә. Сине бер кем дә якләмәс иде» [Гыйләжев, Кульязма: 19–20].

Этот диалог ярко демонстрирует бессердечность и черствость души современных людей, отказывающихся помогать даже родному отцу. Данная ситуация автором представляется как следствие эпохи, характеризующейся отсутствием каких-либо идеалов, четко определенных нравственных ориентиров. Удар молнии о столб Сабантуя и отказ родственников от оказания помощи Муслиму во время свадьбы Тимура и Эвелины становятся кульминацией пьесы.

Все события на сцене структурируются вокруг стога сена, который ассоциируется с благополучием, достатком татарской деревенской семьи:

«Фән ис. Хәтерлисеңме, энекәш, яшьлектә бергәләшеп печән кибәннәрен нәкъ шушы урында өя идек! Әткәй исән иде, әнкәй. Без дүрт брат булып үстек, бер йодрык булып яшәдек!» [Гыйләжев, Кульязма: 6].

Поднимая серьезную общественно-политическую проблему единства татарского народа, «на пути к единству через укрепление семьи драматург выделяет два фактора: развитие национального чувства и сохранение ментальных качеств, свойственных татарскому народу, и этические нормы» [Закирзянов, 2021: 161]. Судьба татарской нации автором рассматривается в контексте этнических традиций, которые воспринимаются как действенное средство на пути обретения гармонии в национальном сообществе, а мифопоэтическое начало становится определяющим в восстановлении исторической (национальной) памяти. Автор пьесой «Исәнмесез?!» («Живы ли вы?!») призывает к размышлению о прошлом, настоящем и будущем татарского народа. Если историческое прошлое народа воссоздается в притче, оглашенной Тамерланом, то мысли об основе будущего нации заложены в уста восемнадцатилетней девушки Раймонды, они заключаются в сплоченности, единстве и силе не только народа в целом, но и каждого рода по отдельности:

«Раймонда. ...Тамерлан абый, исемеңнең мәгънәсен беләсеңме син?»

Тамерлан. Әйтеп кара.

Раймонда. (кычкырып). Тамырлан!

Тамерлан. (куркып). Нәрсә? Нәрсә дидең?

Раймонда. Тамырлан! Тамырыңны ныгыт! Балаларың еракка киткән синең, әйләнеп кайтсыннар.

Тамерлан. Аңламадым.

Раймонда. Тамырларыңны ныгыт, дим, нәрсәсен аңламыйсың!» [Гыйләжев, Кульязма: 32].

По мнению автора, татарскому народу присуще чувство страха:

«Тамерлан. Курку хисе яхшы әйбер. Ул безнең каныбызга сеңгән инде. Куркуга өйрәнеп беткәнбез. Менә шул безгә исән калырга мөмкинлек бирә дә инде. Безнең бабайлар гомерләре буге куркып яшәгәннәр. Ачлыктан, сугыштан,

төрмәдән, каторгадан курыкканнар, пожардан котлары очкан. Иман яздырудан, чукындырудан, репрессиялардән. Шулкадәр яшиселәре килгән ки, курку хисе аларның җаннарына сеңгән!» [Гыйләжев, Кульязма: 28].

Включив в пьесу этот эпизод, М. Гилязов призывает избавляться от чувства страха, вселившегося в душу татарского народа и позволившего выживать в любых обстоятельствах, и жить с гордо поднятой головой для обеспечения достойного будущего нации. В драме имеется ответ на вопрос о том, что будет способствовать сохранению татарского народа как нации: это национальное самосознание и составляющие его благородные качества, а укрепление национального самосознания приведет к наведению порядка, гармонии в жизни человека, судьбах народа и страны [Заһидуллина, 2021, а: 14]. Именно эта идея становится концептуальной основой инварианта татарской драматургии постсоветского периода. Использование мифологического материала в качестве структурообразующей единицы, воссоединение рационального и иррационального начал, интертекстуальность, условность служат усилению основной идеи.

Наряду с авторскими символами в пьесе использован и традиционный, закрепленный уже в начале XX века и обновленный в 1960-е годы символ дома. Еще на рубеже XIX–XX веков татарская литература выдвинула на первый план значение дома как «своего», отличного от «чужого» пространства, места сохранения «татарского» образа жизни и этнических ценностей [Батталова, 2009: 34]. На волне демократических перемен 1960–1980-х годов усилилось значение символа как родины, родной земли, земли отцов и дедов. В драме М. Гилязова символом определяются главные национальные и общечеловеческие ценности, а также семейно-родовые приоритеты, которые помогают человеку преодолевать трудности, почувствовать красоту и смысл жизни. Конкретно в данной драме, использовав символ в развитии сюжета (продажа Тамерланом своего дома ради лечения зятя, выкуп коттеджа родственниками), автор вкладывает в него, прежде всего, значение этнических ценностей, позволяющих и идентифицировать себя, и сохраниться как единое сообщество; главной ценностью представляется чувство

родства – умение поддерживать друг друга, прийти на помощь, жить горестями и радостями близких.

Тема сохранения национальной идентичности, культуры и традиций в эпоху глобализации, поднятая М. Гилязовым в драмах «Бичура» и «Исәнмесез?!», находит продолжение и в его монодраме «Микулай», написанной в 2019 году. В пьесе изображается один день из жизни единственного жителя исчезающей деревни крещеных татар Сарсазуль. Главный герой пьесы – шестидесятилетний Микулай – всю жизнь провел в своей родной деревне и сейчас, уже оставшись один, искренне мечтает о ее возрождении. Драматург говорит в одном из интервью, что «у Микулая прототипа нет, это собирательный образ. <...> Несмотря на то, что Микулай – обычный пастух, он великий человек, образец нравственности и мирной жизни» [Белоусова, 2020].

И. Ю. Кириллова, исследуя чувашскую драму «Куккуклă сехет» («Часы с кукушкой», 2016) М. Карягиной и татарскую монодраму «Микулай» (2019) в сопоставительном плане, отмечает, что главные герои – «и Первый Геннадий, и Микулай выступают в пьесах национальными героями, взявшими на себя непосильную ношу – сохранить деревню, а вместе с ней и частичку национального мира» [Кириллова, 2021, а: 51]. Схожая особенность, заключающаяся в том, что «изображение внутреннего состояния героев, их личных интересов и устремлений связано с появлением героя, остро ощущающего свою ответственность за судьбы других людей», отмечается Р. Б. Ахмадиевым относительно и современной башкирской драматургии [Ахмадиев, 2003: 59], что показывает наличие общих тенденций развития современной сценической литературы народов Урало-Поволжья.

Необходимо отметить также схожесть персонажа с героем монодрамы «Олы юлның тузаны» («Пыль на большой дороге», 1989) Р. Хамида – старушкой Наухабар. Как отмечает Г. И. Каюмова, «через взаимосвязь этого персонажа и его дома драматург раскрывает веками хранившуюся духовную красоту народа. Дом старухи – это историческая память, богатая воспоминаниями. Как только Наухабар покинет мир, эта память уйдет вместе с ней» [Каюмова, 2007: 20].

Выразительный монолог Микулая, обращенный к самому себе или к неммым фигурам, являясь основным приемом композиционной организации пьесы, становится действенным средством самохарактеристики главного героя, а также служит созданию общей картины недалекого исторического прошлого народа. «Игра в куклы» сразу же пробуждает ассоциации с «кукольной свадьбой» Г. Исхаки («Ике йөз елдан соң инкыйраз» («Исчезновение через двести лет», 1902–1904), произведением, которое предупреждает о возможном исчезновении татар как нации. Как и свойственно жанру монодрамы, «здесь на первый план выходит отражение пограничного состояния человека, растерянного в жизненных коллизиях, оно связано с болью и бессознательным, герой монодрамы находится в напряженном эмоциональном состоянии» [Миңнуллина, 2020: 175]. Причина кроется в исчезновении привычного уклада жизни, своего мира.

В центре внимания драмы – вопрос национальной идентичности человека, являющийся одной из основных проблем, присущих татарской драматургии рубежа XX-XXI веков. Сосредоточенность автора на внутреннем мире персонажа, ракурс его воспоминаний прошлого, изображение взглядов и убеждений героя выводят читателя на размышления не только о жизни отдельного человека, но и о судьбе народа в целом.

Микулай очень горд, что является представителем крещеных татар («Гомумән, әгәр дәрәсән генә айтсак, барлык керәшеннәр дә чибәрләр. Мин үз гомеремдә бер генә ямьсез керәшенне дә очратмадым! Бар, әлбәттә, гарипләр, кылыйлар, кулсызлар, чатаннар... Әмма табигатьтән/тумыштан ямьсез керәшеннең булуы мөмкин түгел!» [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>]), поэтому его переполняет чувство собственного достоинства, когда он начинает говорить о себе: «Исемем дә бик матур яңгырый минем!.. Микулай!.. Бу исемне миңа әнием кушкан. Дәрәс, паспортта башка исем тора-торуын – Николай. Әмма без керәшеннәр, татарча сөйләшәбез, шуңа күрә исемнәребез дә татарча яңгырый. Әнием яратып Микулай-й-й дип дәшә иде! Ми-ми-ми-ми, искиткеч нота! Кулай! Кулай, димәк уңайлы, жайлы, минем белән яшәргә була дигән сүз!» [Гыйләжев,

<https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>). Причину своей особенности и красоты своих односельчан он видит в близости к природе, к родной земле и истокам: *«Туендыручы жир-анабыз! Нәрсә генә төртсәң дә тишелеп чыга! Мондый байлык тагын кемдә бар?! Ә авылыбызның әйләнә-тирәсе! Урманнар да таулар! Сөйләп бетерә алмаслык матурлык! Ә жир астында нефть! Күрәсезме, энә таулар буйлап нефть вышкалары тезелеп киткән! Мондый жәннәтне тагын кайдан табасың?!..»* [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>).

Пристальное внимание к внутреннему миру героя и связанный с ним поиск новых возможностей художественного исследования человека приводят к повышению смысловой и образной емкости изображенного материала. Всю полноту национального бытия драматург воссоздает подробно и исчерпывающе через рассуждения героя и приходит к мнению, что она заключается в любви родителей (*«Керәшеннәр балаларын ничектер башкача ярата. Миңа калса, жир йөзәндә бер генә халык та балаларын керәшеннәр кебек яратмыйдыр...»* [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>]), заботе отца (*«Әтием белән бик рәхәт иде... Күңелле, жылы, жайлы... Мин туганнан соң, өйдә башка хатын-кыз күренмәде, әти алып кайтмады. Үзе дә беркая йөрмәде. Чөнки мине бик яратты»* [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>]), связана с родной деревней (*«Авыл тормышының рәхәтлекләре!..»* [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>]), народными традициями (*«Менә шулай, кулына гармун тотып, урам буйлап яшь Вәчли бара! Ә аның артыннан авыл халкы иярә. Балалар, әби-бабайлар, дуслары һәм әлбәттә – бөтен авыл кызлары! Шатлыкның иге-чиге юк! Һәм ул шушы жырны сузып жибәрә. Бөтен авыл халкы аңа кушыла! Их!.. Их, ничекләр итеп жырлый иде ул!..»* [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>]). Таким образом, пьеса моделирует содержание национальной жизни, единство этнической общности. Основная идея произведения направлена на развитие национального самосознания, сохранение традиций и нравственных ценностей,

передаваемых от поколения к поколению. Позиция автора раскрывается путем показа отношения героя к таким ценностям, как родной дом, семья, родная земля.

Раскрывая сокровенное в мироощущении Микулая, М. Гилязов уловил ту пронзительную мудрость объективного бытия, которая остро воспринята героем как нечто безмерно важное, чем мир индивидуального. Героя волнует не только судьба исчезающей деревни, но и судьба нации в целом («*Без бит бик кечкенә халык, бәтенләй юкка чыгуыбыз бар!*») [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>]), по его мнению, сила народа содержится именно в его единстве («*Халык көчле һәм күпсанлы булырга тиеш. Югыйсә, изеп-сытып, юкка чыгарып бетерәчәкләр...*») [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>]). Таким образом, через размышления Микулая автор поднимает серьезную проблему будущего народа. Как пишет А. М. Закирзянов, «в монодраме «Микулай» М. Гилязов преследует две цели: первая – обратить внимание на то, что живущие среди татарского народа крещеные татары, мишари – это одна нация, говорящая на одном языке, и у них один образ жизни, вторая – постепенная утрата в этническом плане еще существующих сегодня обрядов, обычаев и традиций этих прослоек создает угрозу сохранению нации вообще. Пьеса на примере последнего дня старика-кряшена через судьбу одного человека подводит к размышлениям о деревенской жизни, в широком плане – о судьбе татарской нации, и через выведенные на передний план символы пробуждает в душе чувство Надежды» [Закирзянов, 2021: 161).

В пьесе из действия в действие разворачивается панорама событий как из настоящей, так и из прошлой жизни Микулая, вовлекая в сферу воспоминаний героя новые и новые подробности и этим отражая саму многоголосицу недалекого прошлого. Атмосфера исторических событий, включая их последствия, передается в связке с судьбами односельчан Микулая сквозь призму его личностного отношения, личностного сопереживания. Воспоминания героя, характеризующиеся субъективно-выразительной заостренностью, создают целостную картину исторического прошлого народа, связанного с трагическими

событиями XX столетия – Русско-японской, Первой мировой, Гражданской, Второй мировой, Афганской войн, периода атеизма и культа личности.

М. Гилязов, взяв за основу сюжета пьесы проблему, связанную с судьбой «маленьких деревень», выводит читателя к размышлению о серьезных проблемах личности и общества, человека и власти, сохранивших актуальность и в современном мире:

«Микулай. Кыскасы, бездә ут та, юл да юк! Элбәттә, бер минем өчен генә ут биреп, юл салып ятмаячаклар! Бер кеше генә кешегә саналмый! Ә ут биреп, юллар ясасыннар өчен ничә кеше кирәк? Биш, ун, мең? Кешегә кешеләрчә мөнәсәбәт булдыруның берәр норма-кагыйдәсе бармы икән?.. Әгәр мин ил хужасы булсам, һәрбер кешегә ут сузып, юл ясатыр идем...» [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>]).

Сближение настоящего и прошлого, устремленность к будущему, определяющие характер и направленность структуры пьесы, ее стилевой настрой, основанный на глубоком психологизме, заставляют читателя задуматься о вечных вопросах, таких как свет и тьма, жизнь и смерть. «Ночь, тьма ассоциируются в монодраме со смертью, возникновением неуправляемой живой стихии – хаоса» [Хәбетдинова, 2020: 172], огонь, свет – с надеждой на продолжение жизни. Борющийся в течение многих лет со тьмой Микулай («Бәтен тирә-юньдә дә ут әсәре юк... Менә шуңа күрә шәм кабызып куям да инде. Кешеләр күрәп торсын: монда әле тормыш бетмәгән...» [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>]) причину опустошения деревни видит в отсутствии света («Ут та, юл да юк авылда... Шуңа күрә беркемнең дә авылга кире кайтасы килмидер дип уйлыйм. Ни күле, ни юлы, ни уты юк!» [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>]), воды («Әлек авылыбыз уртасында галәмәт зур күлебез бар иде! Суы чиста, утә күренмәле! Мин әле бала гына идем, әмма шул чисталыкны яхшы хәтерлим... <...> Көннәрдән бер көнне күк йөзе караңгыланып китте, ул караңгылык жәсиргә таба төшә башлады... Балалар, куркышып, өйләргә йөгереште... Күктән нәкъ күл өстенә кара багана төште. Ул багана әйләнә-әйләнә күлне барлык балык-бака,

сөлек, чукмарбаи, хэтта таибакалары белән бергә өскә күтәрә башлады... Икенче көнне ялтырап кояш чыкты, ә күл төбе коп-коры иде... Бәлки, шуннан соң кешеләр авылдан китә башлаганнардыр?.. Китәргә һәм үләргә?.. Дөрөс инде, күле дә булмаган авылда ничек яшәмәк кирәк?» [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>)] и дорог («Авылның әйләнә-тирәсе балчык-саз гына, яңгырдан соң батып үләргә дә мөмкин. Авылыбыз да Сарсаз Күл дип атала! Сары саз! Сары балчык! <...> Гава торышы бозылса, трактор түгел, танк белән дә монда үтәп керә алмыйсың!» [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>])). Микулай каждую ночь зажигает свечи, стремясь оказать помощь пролетающим над деревней самолетам, и каждый день проверяет электрические лампочки и приборы опустевших домов своих односельчан в надежде, что когда-нибудь дадут электричество, вернуться хозяева домов и продолжится прежняя размеренная жизнь деревни. Так и в этой драме появляется символ огня наряду с символом заброшенных домов. Мотив «стремления к свету», воспринимаемый как мотив надежды, нацелен на углубление психологического анализа и способствует раскрытию философской идеи произведения.

Автор, включив в драму художественную деталь о подготовке Микулаем, убежденным в мысли, что насильственное изменение веры человека невозможно («Кешенең иманын көчләп үзгәртү мөмкин түгел» [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>)]) свечи из воска, хранящегося в старой церкви, проводит мысль и о том, что основа душевной гармонии заключается и в духовности человека.

«Суть художественной концепции М. Гилязов стремится донести до читателя в литературной параллели с романом А. Сент-Экзюпери «Ночной полет». Подобно французскому писателю, автор монодрамы размышляет о жизни и смерти человека» [Хәбетдинова, 2020: 170]. Драматург, акцентируя внимание на эмоциональном настрое героя, убеждающем своей исповедальной искренностью, и исследуя движение его души, приходит к рассуждению об общезначимом смысле человеческой жизни: «Микулай. Чынлыкта мин

үлемнән курыкмыйм. Үлүче кеше өчен үлем куркыныч түгел. Ул монда калучыларга куркыныч. Миннән соң беркем дә калмый икән, димәк, куркырлык сәбәп тә юк! Миннән соң беркем дә еламаячак, газапланмаячак, өзгәләнмәячәк! Минем үлемем беркемгә дә кайгы-хәсрәт, газан китерми, шуңа күрә ул иң бәхетле мизгел булчак та...» [Гыйләжев, <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html>].

Таким образом, в произведении формируется своеобразная философия о жизни и смерти, основанная на суждении, что счастье – это возможность жить и уходить из жизни, не причиняя никому боли. В финале драмы после сильного дождя на свое место «возвращается» озеро, а Микулай, сильно обрадовавшись от увиденного, в надежде на возрождение родной деревни, покидает этот мир. В деревню подают электричество, и включается песня «Yesterday» («Вчерашний день»), акцентируя внимание читателя на философской мысли, что «жизнь человека – это всего лишь один миг».

Автор, создавая свою художественную концепцию, основанную на размышлениях о судьбе татарской нации через изображение судьбы отдельной деревни и отдельного человека, обратившись к своеобразному сюжету и нестандартной жанровой форме, к условным приемам и символам, характерным для национального менталитета, обогатил татарскую драматургию модернистскими приемами. Через поэтизацию многовекового уклада национальной жизни он проводит идею о необходимости переоценки имеющихся ценностей и сохранения верности традициям, так как отлучение от корней рано или поздно приводит к разрушению национального мира, основанного на этнической философии и этническом мировоззрении, человеческом милосердии. По мнению М. Хабутдиновой, «размышления М. Гилязова выходят за рамки реальной жизни, бытовых отношений, автор ставит в центр внимания не то, каким является современный человек, а то, каким он должен быть» [Хәбетдинова, 2020: 170].

Итак, выводы по параграфу 4.2:

1. Характерными особенностями татарской драматургии рубежа XX–XXI

веков становятся многообразие художественных приемов, среди которых, с одной стороны, доминируют применяемые в европейских и русской драматургии самые современные; с другой, наблюдается активное обращение драматургов к традициям своей литературы – мифологическим сюжетам, условно-ассоциативным образам, символам, архетипам. Стремление к философичности, притчевости, развитие модернистских и постмодернистских приемов приводят к расширению художественных границ и усилению интеллектуальной тенденции в сценической литературе.

2. Драматургами на первый план выдвигается этническая тематика, наблюдается повышенный интерес к прошлому, настоящему и будущему татарского народа, судьбе нации, этнические и общечеловеческие ценности рассматриваются в общей связке. Современные пьесы объединяет общая особенность, связанная с демифологизацией советского прошлого и созданием нового авторского мифа о прошлом, настоящем и будущем татарского народа и страны (человечества) в целом – в технике интертекстуальности. Тем не менее, конфликт всегда формируется через призму нравственно-духовных приоритетов. Характеристики и элементы поэтического мира татарской драмы постсоветского периода подбираются таким образом, чтобы подчеркивать тождественность этнических и общечеловеческих нравственно-этических ценностей. Так происходит трансформация одного из основных идейных посылов в инварианте драматургии периода оттепели. Хронотоп и проблемы прочитываются как в общечеловеческом, так и в этническом ключе.

3. Углубление и расширение содержания произведений происходит за счет мифологизации и символизации. Мифологические и символические (авторские и традиционные символы) образы становятся инструментами интертекстуальной связи драматических произведений с татарской литературой начала XX века и 1960–1980-х годов. Если в период оттепели, в основном, применялись авторские символы, то современные авторы обращаются к узнаваемым традиционным символам и мифологемам, которые активно использовались в татарской литературе начала XX века при изображении прошлого. Диалог с литературой

1960–1980-х годов превращает ряд символов (огонь, дом и др.) в лейтмотив.

4. Использование мифологических мотивов, выступающих в роли генетического кода в структуре произведения, обращение к мифологическим персонажам, использование мифопоэтических приемов, сплетение реального и ирреального пластов изображения, стремление к архетипичности, показ пограничного состояния героев, являющиеся характерными особенностями инварианта татарской драматургии исследуемого периода, становятся предпосылкой для воссоздания хаотической картины мира, образа антимира, возникающего в результате «диалога с хаосом». Такие драматические произведения способствовали укреплению в татарской драматургии рубежа веков модернизма со всеми вытекающими из этого содержательными и формальными особенностями.

5. В пьесах проводится идея о том, что только благодаря возрождению национального самосознания можно достичь гармонии в жизни, в отношениях, во взглядах и устремлениях. Основными мотивами произведений становятся мотив утраты, мотив одиночества, мотив надежды. Эти мотивы способствуют выявлению идейно-эстетического содержания пьес, указывают на особенности художественной интерпретации действительности, художественного мышления драматурга, и в конечном счете – приводят к вариативности.

6. Внимание драматургов заостряется на нравственных терзаниях персонажей, осознавших ложность идеалов целого народа, страны, и на поисках ими смысла жизни. Все больше места в речевой организации текстов занимают внутренние монологи. При построении конфликтов пьес, часто характеризующихся «многослойностью», особую роль играет не динамичность действия, наоборот, на передний план выходят внутренние коллизии, духовные противоречия героев. Духовное опустошение, утрата опоры в жизни воспринимаются как результат пренебрежительного отношения к национальным традициям, религиозным устоям и извечным нравственным законам.

4.3. Авторское моделирование будущего татарского народа в постсоветских реалиях

Как утверждает Ю. Б. Борев, «XX в. – эпоха полного проявления «длинных линий» преемственности, т.е. традиции тянутся не только к непосредственным предшественникам, не только привычно идут «через поколение» (через головы «отцов» к «дедам»), но часто ведут к глубоким историческим пластам культуры (это стало одним из стимулов открытия явления интертекстуальности)» [Борев, 2001: 461]. Данная особенность характеризует и татарскую драматургию рубежа XX–XXI веков, становясь одной из характерных особенностей внутренней формы инварианта. Татарские драматурги пытаются осознать современную им действительность через призму прошлого, что приводит к небывалой активизации исторической темы. Трагические и поучительные страницы истории татар с философской точки зрения воссоздаются в пьесах «Хан кызы» («Ханская дочь», 1995) Р. Хамида, «Сөембикэ» («Сююмбике», 2003) М. Маликовой, «Жимерелгән бәхет» («Разрушенное счастье», 2004) Р. Батуллы, «Соңгы татар» («Последний татарин», 2006), «Үлеп яратты» («Любовь бессмертная», 2010) Р. Зайдуллы, «Кайда син, Атилла?» («Где ты, Атилла?», 2010) З. Хакима, «Йосыф – Зөләйха» («Юсуф – Зулейха», 2014) Ю. Сафиуллина и многих др. Таким образом, прошлое в драматургии становится ключом к моделированию будущего.

На рубеже XX–XXI веков драматургия вновь возвращается к темам и проблемам, связанным с судьбой татарского народа, и выходит на совершенно новый уровень осмысления идеи национального возрождения, что становится одним из концептуальных свойств инварианта татарской сценической литературы указанного периода. Драматурги начинают рассматривать будущее человеческого общества в тесной связке с возрождением национальных традиций («Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория», 1995), «Йөрәк маем» («Душа моя», 1996) Т. Миннуллина и др.), общечеловеческих ценностей («Гашыйклар тавы» («Гора влюбленных», 1993) И. Юзеева, «Мәхәббәт турында сөйләшик» («Поговорим о любви», 2004) И. Зайниева, «Тәнзиләкэй» («Ганзиля», 2005) Т. Миннуллина и

др.), что приводит к созданию произведений, направленных на поэтизацию многовекового уклада народной жизни.

Тема судьбы татарского народа поднимаются в пьесах «Жанкай улы Жанкыяр» (1998) Р. Хамида, «Ильгизар плюс Вера» (1992), «Шәжәрә» («Родословная», 1998), «Сон» («Төш», 2006) Т. Миннуллина, «Баскетболист» (2001) М. Гилязова, «Телсез күке» («Немая кукушка», 2003) З. Хакима, «Баязит» (2006), Д. Салихова «Казан ятиме» («Приют») («Казанская сирота», 2012) Р. Зайдуллы, «Килмешәк» («Пришлый», 2017) С. Гаффаровой и др., в которых этнические и общечеловеческие ценности рассматриваются в общей связке.

Создается ряд пьес, направленных на изображение современной действительности с разных ракурсов («Бердәнберем миңем» («Единственная моя», 1986), «Пар канат» («Пара крыльев», 1987) Ю. Сафиуллина, «Олы юлның тузаны» («Пыль с большой дороги», 1988) Р. Хамида, «Яшьлек хатам – йөрәк ярам» («Ошибка молодости – рана сердечная», 1989), «Жәйге кырау» («Летние заморозки», 1992) Амануллы, «Өрәк» («Призрак», 2001) Д. Салихова, «Зәхмәт» («Хворь», 1994), «Бит» («Лицо», 2003), «Сәер кыз» («Странная девушка», 2007) З. Хакима, «Саташу» («Заблуждение», 2001), «Сөяркә» («Любовница», 1996), «Дивана» («Одержимый», 2006) Т. Миннуллина, «Бер кояш астында» («Под одним солнцем», 2005) Э. Ягудина, «Суган чәчәге» («Цвет лука полевого», 2006) И. Зайниева, «Алсу томан» («Розовый туман», 2006) Р. Сагди, «Күз нурым» («Свет очей моих», 2016) А. Ахметгалиевой и др.), в которых на первый план выходит вопрос о предназначении отдельного человека в обществе и жизни этноса, а также проводится мысль о необходимости переоценки ценностей и сохранения верности общечеловеческим принципам бытия и национальным традициям.

Необходимо отметить, что в определенной степени росту количества пьес на этническую тематику, а также расширению тематического диапазона татарской сценической литературы начала XXI века в целом, оказало влияние проведение конкурса «Новая татарская пьеса» в 2003-2016 годах, лаборатории и конкурса молодых драматургов «Новая татарская пьеса – 2017», «Новая

татарская пьеса – 2019», всероссийского конкурса «Асыл» («ASYL») (2019), что обеспечило активизацию творчества ведущих драматургов современности, а также приход на арену татарской драматургии новых авторов, таких как Ильгиз Зайниев, Равиль Сабыр, Сюмбюль Гаффарова, Юлдуз Миннуллина и др.

Как уже ранее было отмечено, смена художественных парадигм, связанная с изменением художественного сознания, приводит к установлению в татарской драматургии инварианта, основанного на изображении жизни и судьбы татарского народа. В центре внимания драматургов, наряду с историческим прошлым и настоящим народа, оказываются вопросы, касаемые будущего этноса. Создаются пьесы разных жанров, основанные на изображении сегодняшнего состояния общества и на философском взгляде на перспективу, что приводит к авторскому моделированию будущего татарского народа. Эту тенденцию, являющуюся одной из инвариантных особенностей татарской сценической литературы исследуемого периода, рассмотрим на примере творчества ведущих драматургов конца XX – начала XXI веков.

Этнографическая музыкальная комедия Туфана Миннуллина «Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория», 1995), написанная с использованием диалектных особенностей этнической группы крещеных татар, направлена на изображение духовного мира человека в общенациональном контексте. Сохранение нравственных основ, самобытности и уникального менталитета татарского народа в условиях современности, бережное отношение к этническим традициям и передача их новым поколениям – эти идеи заложены в основу пьесы. Поэтизация многовекового уклада, стремление к ладу и гармонии жизни, оптимистический взгляд в будущее являются характерными особенностями произведения.

Сюжет пьесы комедийный. Крещеный татарин Григорий решает выдать свою восемнадцатилетнюю дочь-красавицу Арину замуж с соблюдением народных традиций. После объявления его решения начинается состязание между потенциальными женихами – тремя деревенскими парнями. Первое условие Григория заключается в том, что они должны свататься с соблюдением

народных обычаев, второе – побороться между собой, третье – исполнить народную песню и народный танец, в-четвертых – предложить калым за невесту. К данному решению Григорий приходит после неудачных браков первых двух дочерей. По глубокому убеждению главного героя, гармония бытия может быть достигнута только при сохранении национальных и нравственных ценностей.

Неотделимыми этническими атрибутами татарского народа в пьесе представлены национальная одежда и народные песни. Для главного героя очень важно, чтобы его дочь Арина вышла к женихам в национальной одежде:

«Үринә. Нигә киерттегез боларны?»

Гөргөри. Алар безнең киемебез булган. Исеңә төшерер өчен. Шушы киёмне киеп кияүгә бер чыккач, шул киемеңне сандыгыңа салып, ирең белән аерылмый яшәр өчен» [Миңнуллин, 1996, а: 235].

Символ национальной одежды и знание народных песен в пьесе ассоциируются с почитанием традиций, преданностью народным устоям.

Анализируя этнографические комедии Т. Миннуллина «Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория») и «Йөрәк маем» («Душа моя»), имеющих схожий сюжет, А. М. Закирзянов отмечает, что «пьесы воссоздают многогранный, невероятно поучительный, самобытный образ жизни татар, через образы, заданные отдельными штрихами, передают атмосферу эпохи, силу народа, его внутренний дух» [Закиржанов, 2019, в: 61]. Это достигается благодаря ярко выраженной авторской позиции, которая проявляется во всей художественной ткани пьес: в сюжетопостроении, в отношении к героям, в интонационно-речевой организации. К примеру, в пьесе «Зятья Григория» особую роль играют даже ремарки, в которых наряду с описанием интерьера и действий персонажей даются оценочные комментарии характера главных героев и их действий в народном духе («Жагран – Үрбашның «әтәче», Бәчке – Үрбашның «эш аты», Микуш – «Үрбашның бозавы» и др).

Сила художественно-эмоционального воздействия комедии достигается также и благодаря подлинной народности и самобытности характеров. Григорий, Палый, Аудэки представлены в пьесе носителями национальных традиций,

культуры и языка. Изображение драматургом идеализированных отношений между представителями двух поколений воспринимается как признание их мудрости и жизненного опыта. Таким образом, Т. Миннуллин своей комедией «Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория») предлагает своеобразную модель будущего татарского народа, основанную на преемственности национальных традиций и нравственных ценностей, взаимоуважении, трудолюбии и честности.

Тему судьбы народа, поднятую в предыдущей пьесе, Т. Миннуллин продолжает и в драматическом фрагменте «Шәжәрә» («Родословная»), написанном в 1998 году. Пьеса, «отличающаяся многозначительностью смысла, отражением духа народа, высокой художественностью и являющаяся одним из лучших произведений в богатом творчестве автора» [Ахмадуллин, 2012: 469], направлена на переосмысление национальной истории и сегодняшней действительности на примере судеб представителей одного рода, принадлежащего к прослойке татарских мурз. Концептуальность и масштабность взгляда, многоголосие, достигаемое за счет переплетения нескольких сюжетных линий, позволили драматургу представить целостную картину эпохи.

Произведение основано на увлекательном сюжете. Молодой парень Саэт Шарафутдинов по просьбе своего отца приезжает в город. Его цель – вернуть деньги, которые в начале прошлого века занимал его прадедушка у своего хозяина Хасанбека Саэтбекова. Саэт во время поисков наследников Хасанбека знакомится с представительницей рода Саэтбековых – юной девушкой Салимой, и они вместе начинают искать ее родственников. Изображая эту, по мнению А. Г. Ахмадуллина, «довольно искусственную» [Ахмадуллин, 2012: 469] ситуацию, сфокусировав основное внимание на понятии «родословная», драматург поднимает серьезную проблему разрозненности татарского народа. Как отмечает А. М. Закирзянов, «продолжая традиции Г. Камала, выстраивая действия, напоминающие кинокадровую ленту, автор не только показывает жизнь продолжателей рода мурз через поучительные истории, но и ищет пути их сближения, объединения» [Закиржанов, 2019, в: 60].

Развитие центральной темы приводит к раскрытию ряда серьезных социально-политических проблем, связанных как с историческим прошлым, так и с современным состоянием общества. Они сопрягаются с общечеловеческими, в результате чего «особое значение приобретает трансляция веками складывающихся национальных духовных ценностей и способность человека к культурной самоидентичности» [Юсупова, Ибрагимов, 2012: 128]. Основная из них связана с тоталитарным режимом, непосредственно повлиявшим на судьбу татарского народа. Данная проблема углубляется путем изображения трагической судьбы Салимы Саеббековой, родившейся в советской тюрьме. Ее отец, признанный «врагом народа», был расстрелян, а мать погибла, так и не освободившись от заключения. Вся трагедия народа находит звучание в ее словах: *«Мин берни да онытмадым. Телемнән биздергәннәр иде – өйрәндем, бабайларымның моңыннан биздергәннәр иде – өйрәндем. Яшим әле мин. Оныттырырга телләр, берсен да онытмыйм. Бу пычрак тарихның шаһиты мин»* [Миңнуллин, 2003: 202].

Включение в пьесу образа Салимы, с одной стороны, служит разоблачению жестокости социалистической идеологии, а с другой – указывает на возможность сохранения национальной идентичности даже при суровых испытаниях судьбы. Автор на примере Владимира Саеббекова наглядно показывает, как многие с целью самосохранения не только отказались от своих корней, но и отреклись от своего народа и родного языка (*«Людмила. Володя... Кстати, ты же соврал. Прадед-то твой не Иван. Саеббеков. Кто же? Людмила. Разве не знаешь? Саеббеков. Нет, не знаю. И знать не хочу. Людмила. Не хочешь копаться в родословной? Саеббеков. Да, не хочу»*) [Миңнуллин, 2003: 178]), и проводит мысль о том, что за будущее народа прежде всего ответственны люди сами, а это требует от каждого наличия внутреннего «стержня» и верности собственным убеждениям. Причины разрозненности татарского народа, исчезновения родного языка драматург связывает не только с историческими катаклизмами, он рассматривает их в тесной связке с сознательностью самих людей. Авторская позиция звучит в словах одинокого ученого-философа Юнуса

Саеџбекова: «*Кеше маймылдан тугел, киресенча, маймыл кешедан килеп чыккан. Узенең асылын югалткан кешелардан эволюция нигезенде маймыл барлыкка килган. <...> Эгар да кешелек доньясы шушы юл белан баруын давам итсэ, жир өстенде бары тик маймыллар гына калачак*» [Миңнуллин, 2003: 192].

«Персонажам, потерявшим связь с национальной культурой, забывшим родной язык, не помнящим о своих «корнях» (в первую очередь это Владимир Саеџбеков), драматург противопоставляет героев, не утративших в период социальной смуты памяти о прошлом и чувства национальной идентичности (Саеџ, Салима)» [Юсупова, Ибрагимов, 2012: 128]. Автором «делается акцент на положительном герое, в лице которого он видит физически и психологически здоровую молодежь, в чьих руках будущее татарской нации» [Саттарова, 2004: 104], это объясняется тем, что «в период изменения в обществе ценностных ориентиров, потребности людей в нравственном совершенствовании и познании истины, в эпоху освещения в литературе преимущественно слабых, склонных к пороку, не имеющих цели и не уверенных в себе героев, возникла необходимость создания подобного персонажа, ставшего в какой-то степени ориентиром в окружающем релятивизме» [Саттарова, 2004: 102–103].

На протяжении всей сюжетной линии идеализируются представители молодого поколения: Саеџ предстает перед читателем добрым, надежным, честным парнем, уважающим национальные традиции, а шестнадцатилетнюю Салиму характеризуют искренность и жизнерадостность, она отличается от других героев своей ярко выраженной индивидуальностью, хрупким поэтическим внутренним миром и душой, жаждущей доброты и любви. Галерею идеализированных молодых героев дополняет молодая семейная пара – Алимбек и Гульгена, появляющаяся только в последнем действии пьесы. Автором именно они предлагаются достойными продолжателями благородного рода Саеџбековых, поэтому пьеса заканчивается передачей денег этой молодой семье.

Современное состояние национального сообщества в пьесе демонстрируется через изображение жизни людей разных возрастов и профессий, среди них – бывшая учительница Халиса, ученый Юнус, преуспевающий

бизнесмен Азат, представители интеллигенции Артур и Эльза, бывшая узница ГУЛАГа Салима. Композиционная структура пьесы позволяет рассматривать судьбу каждого героя как отдельную сюжетную линию и выявить злободневные социальные проблемы современности, такие как утрата семейных ценностей, отчуждение между людьми, духовный кризис творческой интеллигенции, деградация общества, проблема социального неравенства и др. Синтез национальных, философских, социальных проблем в пьесе позволяет автору, наряду с демифологизацией национальной истории, раскрытием проблем сегодняшней действительности, смоделировать будущее татарского народа. Основным вектором развития человека и народа предлагается знание исторического прошлого, бережное хранение родного языка и культуры и передача их последующим поколениям. Отказ от своих корней, утрата родного языка, отрешенность от национальных традиций, распространенность в обществе вредных привычек указываются главными причинами, приводящими нацию к деградации.

Одной из особенностей театра и драматургии современности, как отмечает М. И. Громова, является «художественный эксперимент по моделированию условных ситуаций, даже целых условных миров, и по созданию художественных средств, разработке особого языка для выражения определенных «идей», адекватных этому безумному, безумному реальному нашему миру» [Громова, 2013: 128]. Это свойство в определенной степени характеризует и драму Данила Салихова (1958 г. р.) «Баязит» (2010), так как, «не утрачивая связи с традициями классической татарской драматургии, современные писатели предлагают новые художественные формы, соответствующие общим тенденциям развития татарской литературы конца XX – начала XXI вв.» [Юсупова, Ибрагимов, 2012: 130]. Тесное переплетение реальности и смелого фантастического вымысла служит раскрытию внутренних коллизий главного героя – некогда знаменитого пожилого писателя Баязита. В сознание одинокого героя, уже давно оторванного от внешнего мира, властно врывается прошлое, и с высоты прожитого он начинает переосмысливать свою жизнь. Внутренние противоречия героя

воспринимаются как его психологическое состояние, интенсивно обостренное осознанием приближающейся смерти. Пьеса «в новой плоскости раскрывает судьбу писателя, запутавшегося в идеологических рамках советской системы и старающегося изобразить это в своем творчестве» [Закиржанов, 2011, а: 19].

Сюжет основан на возникающих в сознании Баязита диалогах с мифологическим образом Пэри (перевод – Черт), женой Хатирой и сыновьями Исламом и Хисамом, давно покинувшими этот мир и воскресшими в его воспоминаниях, а также с персонажами собственных произведений. Как становится понятно из этих диалогов, Баязит, в молодости будучи одержимым идеей строительства «новой жизни», являлся активным участником многих кровавых событий эпохи: при его участии расстреливали деревенского муллу Сагидуллу, раскулачивали его родного отца Асхадуллу. Вскоре он и сам стал жертвой режима: был объявлен «врагом народа» и направлен в ссылку на Колыму. Его жена Хатира, уехавшая вслед за мужем, бесследно пропала. А сыновья, получившие ярлык «детей врага народа», не найдя себя в жизни, оба трагически погибли. Искренне веривший в проводимую идеологию писатель создавал одно за другим свои произведения, издавал книги, многие из которых, по словам Пэри, сегодня уже нужны только в качестве «подставки под сковородку».

Баязит в пьесе представлен, с одной стороны, собирательным образом человека, увидевшего при своей жизни многие политические катаклизмы XX века, начиная с коллективизации, атеизма, культа личности и заканчивая перестройкой, с другой стороны, представителем татарской творческой интеллигенции, переживающей глубокий психологический кризис ввиду осознания ложности идеалов и бессмысленности проведенной жизни. Драматург подводит героя, отжившего свой долгий век, к сложной для него, но исторически неизбежной переоценке ценностей. Баязит пытается мучительно соотнести свои жизненные убеждения, продиктованные эпохой, с устойчивыми принципами национального бытия («*Үткәннәрдән качасым килә минем, сеңлем, үткәннәрдән*» [Салихов, 2015: 28]). Это достигается при помощи образа Пэри, существенно

корректирующего строй его чувств и мыслей. Именно Пэри, будучи отражением его собственных убеждений, становится почвой для беспокойной работы сознания, которое заставляет Баязита осмысливать прошлое, задавая болезненные вопросы. Чередование диалогов Баязита с вымышленными его сознанием персонажами создает впечатление тщательной стенограммы советского прошлого. Драматург, фиксируя социальную реальность на «площадке» души героя, поднимает серьезные политические проблемы, связанные с недалеким историческим прошлым и проводимой в то время идеологической линией партии.

Сосредоточенность на внутреннем мире героя, ракурс избирательного изображения прошлого, индивидуальных воспоминаний не сужают поле и возможности художественного анализа. Из отдельных фрагментов и диалогов, логическую связь между которыми иногда даже достаточно сложно уловить, не только проясняется противоречивая судьба Баязита, но и складывается единая целостная картина советского прошлого. Конкретный план воспоминания укрупняется, обретая устойчивые признаки общего плана, благодаря чему автору удается убедительно и художественно достоверно проследить судьбу народа и страны.

Особую роль в драме играют условно-ассоциативные образы и символы, которые по достоинству могут называться творческими находками автора, – образ Пэри, символы проеденной молью старой шали и ветлы. В драматургии рубежа XX–XXI веков, как уже говорилось ранее, авторы достаточно активно начинают обращаться к мифологическим сюжетам и образам. Как пишет Л. Х. Давлетшина, «для художественного творчества характерна тенденция обращения к разным персонажам нечистой силы, которые ввиду утери идентификационных признаков в фольклоре, интерпретируются писателями в соответствии с авторским замыслом» [Давлетшина, 2022: 163]. По мнению исследователя, персонажи нечистой силы, не являясь реальными, а будучи вымышленными, существуют в сознании человека для оправдания его негативных поступков и в произведениях современной татарской литературы вступают в конфликт с человеком, оказываясь в итоге в лучшем свете, чем сам

человек, а это, в свою очередь, усугубляет трагедию человечества, человек представляется страшнее и злее нечистой силы [Давлетшина, 2022: 163].

В драме «Баязит» весь сюжет строится вокруг мифологического образа Пэри, он, выполняя структурообразующую роль, служит для выражения философской концепции автора. По мнению А. М. Закирзянова, образ Пэри способствует раскрытию духовного мира главного героя, его душевных потрясений и предстает в пьесе как защитник истины, защитник чести [Закиржанов, 2005: 76]. Г. И. Тарханова, отмечая противоречивость характера этого образа, пишет, что «Пэри – это отражение противоречивой души Баязита, его идеалов, его совести, прошлого и настоящего» [Тарханова, <http://www.tarkhanova.ru/node/289>]. На наш взгляд, функции Пэри более широки, они раскрываются из действия в действие в зависимости от различных периодов жизни главного героя. Если в молодости Баязита через образ Пэри передавались идеологические убеждения героя («*Пэри. Мин синең белән көрәшмәдем түгел, көрәштем. Ике улыңны, Ислам белән Хисамыңны югалттырдым. Хәтирәңне. Атаң белән анаңа каршы бардырттым*» [Салихов, 2015: 30]), то в годы нахождения Баязита в ссылке, после его глубоких разочарований, его политические идеалы разрушаются («*Ми ф т а х е т д и н. Сатылды синең Пэриең. <...> Шәхес культы елларында Колымада үтереп кайттың син аны*» [Салихов, 2015: 47]) и Пэри превращается в отражение его души, совести («*минем Пэрием – минем жаным ул*» [Салихов, 2015: 41]), а в последние годы жизни он становится символом веры («*Пэри. Мин, мин – Пэри аның, иманы*» [Салихов, 2015: 50]). Таким образом, динамика образа Пэри показывает изменения, происходившие в душе главного героя в связи с событиями в стране и в его личной жизни.

Основная идея драмы заключается в том, что, несмотря ни на что, необходимо оставаться преданным своим личным взглядам и убеждениям («*Баязит. Безнең кебек заман әжиләнә буйсынып, үз Пэриеңә хыянәт итмә, егет!*» [Салихов, 2015: 40]), а для писателей это особенно важно, так как именно они являются носителями многовековых нравственных и национальных

ценностей (*Хәтирә. Син – гасыр илчесе, син – әдип, синең сазың гасырлардан-гасырларга ишетелер торырга тиеш, Баязит*) [Салихов, 2015: 32]). При помощи данного мифического героя автором проводится мысль о том, что только благодаря вере и «внутреннему стержню» можно прожить жизнь достойно («*Пәрилеләр жәир өстенән китсә, жәирдәгеләргә яшәү, ай, авыр булачак. Ахырмаман жәитәчәк*») [Салихов, 2015: 37]).

Художественное отражение движения души главного героя, фиксация его состояния на волне воспоминаний и раскаяний приводит к тому, что основными в произведении становятся мотивы памяти и раскаяния. Слишком поздно осознавший ложность идеалов, признавший свои ошибки и глубоко раскаявшийся Баязит приходит к мысли, что без осмысления своего прошлого, исправления ошибок невозможно идти вперед («*Узганыңны саклау – хәтерәңне яңарту ул. Узганнарны онытып киләчәккә барып булмый*») [Салихов, 2015: 29]), а будущее в первую очередь заключается в продолжении своего рода, а для писателей – еще и в оставлении после себя достойного творческого наследия.

В драме образ Баязита, потерявшего смысл жизни, ассоциируется со старой ветлой с поломанными, засохшими ветвями и оторванными от земли корнями:

«Хәтирә. Бөтен дөнъя чәчәктәдер. Икмәк иседер. Минем өянкем тирә-якка ишетелерлек итеп шаулуйдыр.

Баязит. Юк. Шауламый. Жил искән саен шыгырды. Өянкең картайды инде. Жил-давыллар ботакларын сындырды. Корып бара өянкең.

Хәтирә. Тамыры нык булсын.

Баязит. Дөнъясы без уйлаганча бармый. Көтмәгәндә жил-давыл чыга да дөнъясының астын өскә китерә. Без буган ярны, давыллап килеп, гарасат суы юа. Ярыбыз жәимерелеп, өянкеңнең тамырлары актарыла» [Салихов, 2015: 29]).

Условно-символические образы бури, корней, оторванных от земли, указывают на интертекстуальную связь драмы с романом Г. Ибрагимова «Тирән тамырлар» («Глубокие корни», 1928). В обоих произведениях эти образы ассоциируются с кардинальными изменениями в общественно-политической жизни страны, а в результате – и в сознании народа. Образ-символ засыхающего

дерева указывает, с одной стороны, на исчезновение прошлого, с другой – на бессмысленно пройденную жизнь главного героя.

Единственное, что дает Баязиту силы жить, – это его воспоминания. Символом воспоминаний и памяти в пьесе выступает старая шаль его жены Хатиры (дословный перевод имени – Воспоминание). Для главного героя шаль осталась единственной вещью, греющей не только его тело, но и душу («*Кагылган, сугылган чакларымда ул минем таянычым, кыйналганда яклаучым, өшегән, туңган чакларымда жылытучым, ялгыз калган чакларымда юатучым, минем белән тормыш сукмагыннан авыр йөк тартып баручы юлдашым. Ә син чыгарып ташлыйк дисең. Ул яшәргә хаклы! Ул бары тик минем белән генә китә ала. Ул бары тик минем жаным тәнәннән аерылып, хыялларым, уй-фикерләрем мине ташлап киткәннән соң гына бу жиһаннан китә ала. Күкрәгемдә йөрәгем тиккәндә ул әле яши*» [Салихов, 2015: 29]). Одновременно дырявая шаль является и напоминанием о его трагической судьбе и душевных ранах («*Үткәннәрне ямап булмый. Алар күңелемдәге хатирәм калдырган төзәтпә булмаслык яралар*» [Салихов, 2015: 29]).

Как пишет А. М. Закирзянов, «главный конфликт драмы связан с борьбой, которая идет в душе Баязита. Она раскрывается в двухуровневом, но очень тесно связанном между собой противоречии. Если одно из них связано с личной жизнью Баязита, то другое – с дискуссиями о жизнеспособности написанных им произведений, о том, выдержали ли они испытание временем, нужны ли они новому поколению людей» [Закирзянов, 2011, б: 183]).

Необходимо отметить, что уменьшение роли событий в организации драматургического пространства наблюдается не только в современной татарской драматургии, но и в сценической литературе народов Поволжья. Например, изучив основные тенденции развития современной чувашской драматургии, Е.Р. Афанасьева приходит к мнению, что «в основе многих современных пьес лежит не событийный конфликт, а конфликт, проистекающий из внутренних противоречий характера» [Афанасьева, 2012, 200].

В пьесе Д. Салихов продолжает серьезную тему, поднятую Т. Миннуллыным в драме «Хушыгыз!» («Прощайте!») уже 1992 году, это духовный кризис целого поколения творческих личностей, воспитанных на советских идеях. «Целью драматурга было не рассказать об идеалах и ошибках писателя. Его задача – помочь найти истину через беспрестанное столкновение его противоречивых мыслей, то есть описать трудности, проблемы, которые пережили многие писатели, также определение роли писателя в обществе» [Тарханова, <http://www.tarkhanova.ru/node/289>]). А эта горькая истина заложена в уста сына главного героя – Хисама («Сез – коммунизм төзүчеләр! Туннарын кире ягы белән әйләндереп кичүчеләр! <...> Житмеш ел буена тунныңның тискәре ягын киеп йөргәнә, үз әңанына тыңгы табалмыйсың!» [Салихов, 2015: 43]) и Пәри («Ул вакытта алар сүзен тыңлап, алар кубызына биемәгән булсаң, <...> әнә теге романнарың да кайнар таба астында корымга батып, калжаеп ятмаслар иде. Тегендә киштәдә тузанга батып ятканнары да сиңа рәнжәмәсләр иде» [Салихов, 2015: 34]). Слова Мифтахутдина «Син язмасаң, бүтәннәр язган булыр иде. Заставили бы. Сезнең халык – өйрәнгән халык. Сезгә Колыма – курорт, ачлык – ураза» [Салихов, 2015: 37] показывают трагедию не только отдельно взятого писателя, а трагическую судьбу всей творческой интеллигенции советского периода.

Включение в пьесу персонажей из произведений Баязита: раскулаченного Мифтахутдина из романа «Волк», сторожа огорода, удостоенного звания Героя Социалистического Труда, получившего орден Красной Звезды Миннуллы из драмы «Кукуруза», оторванного от своих корней деревенского старика Фарука – служит усилению основной идеи произведения. Через них поднимаются такие серьезные проблемы современности, как исчезновение деревень, утрата нравственных и национальных ценностей, родного языка и традиций. Только два персонажа: Лилия, главная героиня рассказа «Агидель», написанного Баязитом в молодости в народном духе («Камышлар көй суза, ә сез шул дулкыннар өстендә салмак кына халкым рухында биш идегез» [Салихов, 2015: 45]), и юродивый Галяветдин, герой произведения «Дивана», созданного после возвращения Баязита

из ссылки («Диванам – минем табышым. Дивананың Пәриен үтереп булмый. <...> Мин диванамны сөргеннән кайткач тудырдым. Миңа телем, динем сөйләргә ярамый иде. <...> Халкыма җиткерәсе уй-фикерләремне диванам аша җиткердем» [Салихов, 2015: 49]), – оказываются достойными продолжения своего существования, так как только они оказались свободными от идеологических призывов. Символично, что в финале пьесы Баязит переходит в мир иной именно под молитву Галяветдина и его провожает Лилия, а новому поколению, представленному в пьесе молодым писателем, передается только единственная книга Баязита – «Дивана».

Драматург, сконцентрировав внимание на конфликте главного героя Баязита с самим собой, на его экзистенциальном состоянии, стремится к полноте поэтически-обобщенных выводов. В драме, полностью пронизанной философскими мотивами, лейтмотивом проходят размышления о смысле жизни, делается попытка определения векторов дальнейшего развития общества, заключающихся в осознании ложности идеалов, покаянии и исправлении ошибок. Авторская позиция в пьесе растворена в равном внимании ко всему изображаемому, и произведение, относящееся к интеллектуальному направлению драматургии, адресовано подготовленному читателю, оставляет возможность для индивидуального доосмысления прочитанного.

Своеобразный взгляд на будущее татарского народа предлагается в драме «Казан ятиме» («Приют») («Казанская сирота», 2012) одного из ведущих татарских драматургов – Ркаиля Зайдуллы (1962 г.р.). Интерпретация социальных процессов современности в пьесе достигается путем изображения событий, происходящих в детском доме. Автор, выводя на сцену представителей молодого поколения – безнравственных и озлобленных на весь мир подростков-сирот, на примере приюта воссоздает условную модель общества, в котором абсурд, зло и бессмысленная жестокость становятся закономерностью. С одной стороны, безжалостность воспитанников детского дома воспринимается как психологическое состояние обиженных судьбой, никому не нужных детей-сирот, с другой стороны, в ходе действий драмы становится ясно, что это является

отражением современной действительности, характеризующейся духовным обнищанием и безразличием ко всему. В первую очередь зло исходит не от детей, а от представителей старшего поколения – сотрудников приюта, родившихся и воспитанных в период отсутствия нравственных и религиозных ориентиров.

Действия пьесы сконцентрированы вокруг образа свободолюбивого талантливого парня Камиля, отличающегося от окружающих его персонажей стойкостью характера, приверженностью своим принципам и отрешенностью от социальной грязи. Начиная с первых действий пьесы, читатель обращает внимание на непохожесть главного героя на других, его характерной чертой представляется способность в любой ситуации сохранять чувство собственного достоинства. Драма начинается с попытки парня убежать из детского дома. Это событие становится причиной обострения уже имеющейся конфликтной ситуации между Камилем Акку и руководством приюта. Сюжет драмы развивается за счет нарастания негативного отношения к парню со стороны сверстников, сотрудников приюта и представителей внешнего мира в лице полицейского и спонсора детского дома.

Конфликт пьесы основывается на противоположности взглядов героев на такие понятия, как «свобода», «мечта», «жизнь», «будущее». Мифологический пласт произведения, сплетение реального и ирреального миров служат раскрытию философских взглядов на смысл бытия. Р. Зайдуллой создается авторский миф о возникновении людей на земле, который, становясь структурообразующим элементом драмы, несет в себе основной смысл и идею текста, заключающуюся в напоминании о таких генетически заложенных, но уже утрачиваемых особенностях татарского народа, как благородство, духовная красота и свободолюбие.

Легенда гласит: давным-давно на племя, живущее вдоль прекрасного озера, где обитают два лебедя, неожиданно ночью нападают враги. Один из лебедей, увидев захватчиков, танцуя над водой, начинает издавать звуки «Акку! Акку!». Просыпаются воины, и начинается страшное сражение. В результате в живых остаются только молодой парень и один из лебедей. Парень забирает раненного

лебедя к себе домой. Однажды по возвращении с охоты вместо птицы он застаёт у себя дома прекрасную девушку по имени Акку. Они влюбляются друг в друга и женятся. Бережно хранящий в душе эту легенду главный герой Камиль, носящий фамилию Акку, искренне верит, что он является продолжателем именно этого гордого и независимого рода, взявшего начало от потомства вольных благородных птиц. Таким образом, Камиль в пьесе представляется образом, олицетворяющим светлое, чистое начало в жизни.

В сюжет пьесы автором введен воображаемый образ парижской девушки Кларисы, оживляющейся в сознании Камиля. Связь героя с мистическим персонажем становится идентифицирующим фактором в определении степени инаковости персонажа, так как тема «лишнего», «странного» человека в литературе, как пишет Л. Х. Давлетшина, в основном рассматривается в отношении героев, противостоящих обществу [Давлетшина, 2022: 196]). Неприязнь по отношению к парню объясняется невосприятием авторитарными педагогами его индивидуальности, свободолюбия и мечтательного характера, так как общество не прощает проявивших непослушание. Эта мысль находит отражение в диалоге Камиля с Кларисой:

«К а м и л . Белмим. Алар минем күңелемдә актарына, алар минем хыялымны үтерергә тели.

К л а р и с а . Син аларга охшамаган. Шуңа күрәлмыйлар.

К а м и л . Мин колоннада йөри алмыйм, хорда жырларга хурланам. Мин аларның телен дә аңламыйм!» [Зәйдулла, 2014: 56].

Клариса, имя которой означает «светлая», «прозрачная», «чистая», – это олицетворение души и заветных мечтаний парня. Ее явление в темном холодном карцере указывает на то, что основой непобедимости духа Камиля является сохранение в глубине его души доброты и веры в мечту:

«К а м и л . А, якты!

К л а р и с а . Бу синең күңелең яктысы.

К а м и л . Кем син? Бу караңгы карцерны яктыртучы кем син?

Клариса. Әйтәм ич, бу – синең күңел яктысы. Мин үзем якты эзләп килдем. Аңа әле тагын бик күпләр килер» [Зәйдулла, 2014: 56].

С помощью приема сплетения реальности и ирреальности автору удается проникновенно и впечатляюще донести свой замысел до читателя, заключающийся в том, что будущее народа – в силе духа и благородстве. Эта мысль заложена в слова Кларисы о том, что свобода прежде всего должна быть в душе самого человека («*Күңелеңдә булсын ирек! Иң мөһиме шул, Камил. Күңелеңдә зиндан икән, син ирекне беркайдан да таба алмассың. <...> Азат рухлы кешеләр бик сирәк, Камил»* [Зәйдулла, 2014: 56]), звучащие как ответ директору приюта, считающему, что современный мир – это клетка («*Безнең дөнья читлек бит инде ул. Аңардан кая качасың?»* [Зәйдулла, 2014: 84]). По мнению драматурга, только одухотворенность своей мечтой, возвышенность духа могут привести к определенности жизненных целей и будущего и станут предпосылкой для упорядочения хаоса в жизни человека. Оценка современного состояния татарского народа передается при помощи антитезы «ползать» и «летать»: «*Клариса. Мин шаккаттым, һәр хәрәкәт чама белән, ә нинди жәңгеллек! Очасың. Оча торган татар син! Аларның күбесе сөйрәлә, шуыша. Сугыш беткәнгә дүрт йөз ел үткән, ә алар һаман шуыша. Ә син очасың!»* [Зәйдулла, 2014: 55].

Условно-символический образ крыльев, удачно введенный в пьесу, символизирует поиски главным героем своего предназначения в жизни. Парень, услышав из уст Дедала вымышленные истории о том, как он был летчиком, гулял по Парижу, в результате аварии попал на необитаемый остров, и о крыльях, благодаря которым он оказался здесь, воодушевляется и решает для себя, что тоже сделает себе крылья и улетит в город своей мечты. Вера в мечту придает Камиллю силы оставаться верным своим принципам и спасает от безысходности («*Хыял... Әйе, әйе, хыял. Ул да булмаса, мин үләр идем. Миңа ирек, ирек кирәк!»* [Зәйдулла, 2014: 55]).

В пьесе, как отмечает А. М. Закирзянов, «свобода личности тесно переплетается со стремлением к национальной независимости. Через действия и

поступки героев улавливается призыв к читателю и зрителю избавиться от оков страха, рабской психологии и жить, защищая и отстаивая национальную гордость и свободу» [Закирзянов, 2020: 126]. Использование в пьесе двух взаимосвязанных притч-текстов о возникновении людей от птиц и о крыльях, позволяющих людям летать, служит раскрытию авторской позиции. Возвышенность духа, стремление к свободе «маленького летающего татарина» передаются через его танцы («*Ә минем бию – рухның чагылышы! Анда – тышауланган сагыш та, авызлыксыз шатлык та, бастырыклы өмет тә, тыелгысыз теләк тә. Жанның күккә ашуы да!*») [Зәйдулла, 2014: 69]).

Определенную нагрузку в пьесе несет образ больной аутизмом девушки Умая. Как пишет Л. Н. Юзмухаметова, «воссоздавая единство реальности и ирреальности путем активного обращения к сновидениям, бредовым состояниям персонажей с психическими отклонениями, писатели поднимают проблемы поиска смысла жизни, одиночества человека, тотального духовного кризиса, убийственного культа материальных ценностей» [Юзмухаметова, 2014: 27]. Включение в драму образа Умая, обладающей непосредственностью и чистотой, служит обнажению негативных сторон жизни современного национального сообщества и современного человека, что приводит к переосмыслению судьбы народа, отрекшегося от этнических и общечеловеческих ценностей.

Происхождение имени девушки-сироты связано с древнетюркской мифологией, Умай – это женское божество древних тюрков, покровительница домашнего очага и детей, богиня-покровительница. Причины глубинных социально-политических и общечеловеческих проблем, возникших в результате непонимания людьми своего истинного предназначения, неумения быть благодарным и верным своим идеалам, озвучиваются именно ею: «*И Жир-ана! Кичер үзеңең игелекsez улларыңны, хыянәтче кызларыңны. Алар сине онытты. Шуңа да анасыз калдылар, атасыз калдылар. Мондагылар да, андагылар да... Улларыңның тамыры корыды, кызларыңның карыны кипте. И Жир-ана! Ә син Аккуга көч-дәрманыңны бир, тамырыннан үзеңең сутыңны ағыз. Ул – яхишы ирән. Балки, ул коткарыр безне?*» [Зәйдулла, 2014: 58].

Предметы, окружающие героев, несут особую смысловую нагрузку. Образ пустующего постаментов, на котором когда-то стоял памятник общепризнанному вождю («*Луиза. Элек иске юлбашчы тора иде анда. Алырга куштылар. Шуннан бирле буш*» [Зэйдулла, 2014: 53]), символизирует отсутствие в современном мире духовных и нравственных ориентиров. Постамент периодически занимают то вновь назначенный директор приюта («*Постамент буш тора алмый. Кемдер бит сезгә юл күрсәтергә тиеш*» [Зэйдулла, 2014: 64-65]), то воспитанники детского дома («*Изге урын буш торырга тиеш түгел*» [Зэйдулла, 2014: 57]), что демонстрирует нестабильность в обществе. Включение в сюжет пьесы мотива о подготовке нового памятника Спонсором, являющимся представителем нового поколения, давно потерявшего не только нравственные качества, но и подзабывшего, к какой религии они относятся, указывает на безнадежность ситуации. Таким образом, главным принципом структурирования действительности в драме становится хаос, через который автор показывает дисгармонию в обществе. Слова вахтера детдома Дедала «*Без кая барабыз? Барысы да үзен, тик үзен генә кайгырта. Ул гына рәхәт яшәсен! Башкаларны күралмый, көнләшә. Кара көнчелек хисе һәркем йөрәгендә. Сине оныттылар, йа Тәңрем. Беркем күрми, беркем ишетми: ахырзаман атлары уялды! Тоякларыннан ут чәчеп биш алар. Кузгалырлар, кузгалырлар, тик соң булыр...*» [Зэйдулла, 2014: 65] звучат в адрес действительности, воссозданной социально-политическими катаклизмами в отдельно взятой стране.

Особое место в пьесе занимает символический образ листьев, опавших с дерева и собираемых под четким контролем директора приюта, что рождает ассоциативные связи с судьбами героев драмы. Включив этот условно-символический образ, с одной стороны, драматург размышляет о судьбе оторванных от семей детей-сирот, о неопределенности их будущего, с другой стороны, акцентирует внимание читателя на отсутствии свободы действий и мыслей в обществе:

«*Директор. Менә, тәртип шулай бозыла башлый. Башта бер яфрак кала, аннан ике, аннары күче белән! Мин сине кисәттем, Луиза Ибатовна. Ә син*

Эсэсны шелталарсең. Ул инде бу яфракны калдыручыга нинди жэза бирергэ белер. Власть вертикале шулай була ул. Ә сез демократия уйныйсыз. Безгә хас түгел ул. Һәркем үз фикерен әйтә башласа, безнең йорт ишелеп төшәчәк. Фикер бер булырга тиеш, һәм ул фикерне мин әйтәм» [Зәйдулла, 2014: 83].

Пьеса завершается трагической сценой жестоких разбирательств воспитанников приюта и гибелью двух из них – Гайдара и Мили. Имена героев указывают на вариативность прочтения пьесы. Сильный ветер, обильный листопад символизируют невозможность продолжения жизни подобным образом, а появление на сцене муллы и то, что вновь установленный памятник уносят обратно, оставляют место для раздумий читателя. Подобный финал драмы свидетельствует о многоуровневости и философской глубине художественного текста. Пристальное внимание к внутреннему миру героев и связанный с ним поиск новых возможностей художественного исследования человека приводят к повышению смысловой и образной емкости изображенного материала. Мотив стремления к свободе становится ведущим в пьесе, указывая на то, что основными условиями достойного будущего народа являются сила духа, стойкость характера, оптимистический настрой и благородство. Таким образом, «в драме Р. Зайдуллы «Казанская сирота», наряду с явлениями, связанными с жизнью детей-сирот, осмыслены и социально-политические мотивы, наводящие на размышления о судьбе страны и современного общества» [Закирзянов, 2020: 126].

Татарский драматург Ильгиз Зайниев (1987 г. р.) грустной комедией «Мәхәббәт турында сөйләшик» («Поговорим о любви», 2004) «предлагает собственную модель мира, основанную на любви, взаимном уважении, равенстве и гармонии» [Закирзянов, 2020: 126]. Пьеса начинается с изображения переезда семьи Вакифа и Савии из коммунального жилья в новую квартиру. С ними переезжают Ногман и Абруй, люди пожилого возраста, которые не имеют собственных детей. В ходе действий становится ясно, что новая квартира была приобретена благодаря Ногману и Абруй, которые в надежде, что эта семья будет ухаживать за ними в старости, продали свою квартиру и вложили деньги в

покупку общего жилья. На первый взгляд кажется, что все должны быть довольны: Вакийф и Савия становятся хозяевами долгожданной собственной просторной квартиры, Ногман и Абруй обретают семью, внуков. Но не все оказывается так просто, начинаются недопонимания, связанные с непривычностью совместного проживания абсолютно чужих друг другу людей.

Обратившись к легкому комедийному сюжету, основанному на простом житейском материале, драматург с жизненной достоверностью раскрывает сложный мир обычных человеческих взаимоотношений. Проблемы социума при этом выносятся за пределы сюжета, они лишь абстрактно присутствуют в сознании героев. Изображение в пьесе событий, связанных с бытовыми коллизиями, идет в сочетании с психологическим анализом душевного мира персонажей. Герои комедии, представленные тремя поколениями, раскрываются в отношении таких универсальных категорий бытия, как «взаимоуважение», «любовь», «счастье».

Представители старшего поколения Ногман и Абруй характеризуются душевностью и простотой, они искренни и добродушны, в этом заключается их сила притяжения. Ввиду выдержанности характера старики не привыкли говорить о своих чувствах вслух, для них самое важное – это поступки:

«Абруй. Син гомерең буена мине яратып яшәдең, күрсәтмәскә теләсәң дә, сизә идем бит мин!

Ногман. Кая инде ул сиздерү. Тәртипсезләнеп, гадәтсезләнеп йөрүдән баш чыкмады, ә син һаман янәшәмдә булдың, ташламадың...

Абруй. Мин гомеремне синең белән үткәрүемә горуранам!» [Зәйниев, Кульязма: 21].

Это подтверждается и тем, что после смерти Абруй Ногман отказывается жениться на другой женщине. Свою любовь к детям он также показывает в деле: Расулю дарит свой мотоцикл и учит его водить, формирует у парня привычку читать книги, помогает советами. Ногман в пьесе обладает реалистически многоплановым и психологически убедительным характером, по мнению А. М. Закирзянова, он дополняет галерею «героев с татарским менталитетом»,

как Хафиз («Телсез күке» («Немая кукушка») З. Хакима), Яббар («Легионер» З. Хакима), Баян («Без китәбез, ахры» («Кажется, мы уходим») Ф. Садриева), Рахматулла («Алты кызга бер кияү» («Шесть невест, один жених») Т. Миннуллина) и др.

В отличие от Ногмана и Абруя, Вакийфу и Савие важна открытость чувств и отношений в семье. Автор на синтезе мнений представителей разных поколений формирует единый подход к пониманию гармонии бытия. Основная идея произведения заключается в том, что смысл жизни содержится в любви, взаимопонимании и взаимоуважении.

Определенную смысловую нагрузку в пьесе несет символический образ фикуса. После смерти жены Ногман покупает фикус и решает для себя: когда цветок дорастет до потолка, он покинет этот мир. Данная художественная деталь используется автором для передачи мысли о том, что только забота о ком-то или о чем-либо, чувство востребованности наполняют жизнь человека смыслом. Понимание своей необходимости семье Вакийфа дает Ногману силы жить дальше. Старик осознает вкус счастья проживания в полноценной дружной семье, что находит отражение в его словах, адресованных умершей жене Абруй (*«Исеңдәме, сиңа бер бала да бүләк итә алмадым, дигән идең?! Ялгыштың! Син миңа шау-гөр килеп тора торган гаилә бүләк иттең! Улны да, кызны да, оныкларны да! Чын тормышның тәмен татып карарга мөмкинлек булдырдың!»* [Зэйниев, Кульязма: 39]). Кульминационным моментом в комедии становится вручение тринадцатилетней Аидой подарка Ногману – картины с изображением их семьи, в центре которой нарисованы их дедушка с бабушкой – Ногман и Абруй.

В эпилоге пьесы фикус, как ценная память о стариках, уже перешедших в мир иной, находит свое достойное место в самом ярком уголке квартиры – его переносят в зал. Драматург этой художественной деталью показывает свойственную татарскому народу особенность, заключающуюся в уважительном отношении к старшему поколению и почитании предков.

Как отмечает А. М. Закирзянов, на субъективном уровне произведения актуализируется значимый для татарской культуры суфийский код, он проявляется в поступке стариков: их помощь в приобретении жилья чужой семье воспринимается как стремление к материальному и духовному совершенствованию [Закиржанов, 2011, б: 46]. Автор, выступая против равнодушия и безразличия к окружающим, проводит мысль о том, что будущее татарского народа должно основываться в первую очередь на нравственности и милосердии. «Успех произведения кроется в том, что драматург обращается к нравственным и национальным корням, желая донести до читателя и зрителя простую и в то же время глубокую мысль: смысл жизни – в творении добра» [Закирзянов, 2020: 126].

Ю. Г. Нигматуллина пишет, что «общечеловеческое в эстетическом идеале того или иного художника выражается через национальное, хотя национальное не всегда становится общечеловеческим» [Нигматуллина, 1970: 5]. На материале татарской постсоветской драматургии действительно можно констатировать, что в этот период общечеловеческое представляется через национальное. Повышенный интерес к темам и проблемам, связанным с судьбой народа, жизнеустройством нации, национальными и нравственными ценностями, наблюдающийся в татарской драматургии рубежа XX–XXI веков, выводит ее на совершенно новый уровень осмысления идеи национального возрождения. Одной из основных особенностей современной сценической литературы становится «стремление посредством образов-символов передать художественное восприятие бытия, сотворить новый художественный мир, еще сильнее воздействовать на читателя, повысить эмоциональный накал произведения и, самое важное, наиболее полно раскрыть идею самого автора» [Закирзянов, 2009, б: 153].

Итак, на основе анализа пьес ведущих татарских драматургов рубежа XX–XXI веков – Т. Миннуллина, Д. Салихова, Р. Зайдуллы и И. Зайниева – в аспекте моделирования будущего татарского народа мы пришли к следующим выводам.

1. На рубеже XX–XXI веков происходит существенное расширение конструктивных возможностей поэтического мира татарской драматургии. В центре внимания пьес оказываются размышления о судьбе татарского народа, его нынешнем состоянии и предполагаемом будущем, о предназначении отдельного человека в обществе и судьбе народа.

2. Идея национального возрождения, которая была определяющей в классической татарской драматургии, вновь возвращается на арену татарской сценической литературы и обретает абсолютно новое звучание. В пьесах, направленных на раскрытие тем сохранения родного языка и традиций, продолжения рода, преемственности поколений, сохранения национальных и нравственных ценностей и др., авторами акцентируется внимание на идее совершенствования самого человека, а это достигается путем поиска национальной и общечеловеческой идентичности.

3. Драматургами делаются весьма удачные попытки определения векторов дальнейшего развития человека и общества, способствующего моделированию будущего татарского народа. Это закладывается в качестве основной идеи произведений и передается, в основном, через мировоззрение персонажей. Если герои, являющиеся представителями старшего поколения, родившиеся и выросшие в условиях господствования советской идеологии и атеизма, видят это в покаянии и исправлении ошибок («Баязит» Д. Салихова), в возрождении утраченных этнических и нравственных ценностей, бережном хранении и передаче их следующим поколениям («Зятья Григория» Т. Миннуллина), то молодежь основными предпосылками достойного будущего национального сообщества считает силу духа, стойкость характера, оптимистический настрой, благородство («Казанская сирота» Р. Зайдуллы, «Родословная» Т. Миннуллина), взаимоуважение, милосердие и душевную гармонию («Поговорим о любви» И. Зайниева).

4. Определение перспектив развития татарского народа в драматических произведениях сопровождается двойственной оценкой прошлого: положительной – досоветского, и отрицательной – недалекого советского периода как времени

утраты национальной самобытности. Поэтому лейтмотивом проходит призыв вернуться к традициям, обычаям и обрядам досоветского времени, их возрождение рассматривается в качестве единственной возможности сохранения национальной идентичности, татарского языка, культуры. «Условно-театральное» решение содержательного плана совпадает с ассоциативно-метафорическими приемами изображения. Начиная от языка произведений до гиперболизированных образов героев – все направлено на акцентирование авторской мысли. Не только имена, но и речь героев имеет символично-метафорический смысл и «рассказывает» о судьбе и философии героя не только как конкретной личности, представителя национального сообщества, а как человека вообще. Хотя в этот период в татарской драматургии самым активным жанром является драма, главной особенностью рубежа веков можно указать на появление межжанровых и, даже, межродовых трансформаций, которые были направлены на воссоздание обобщенно-философской картины прошлого-сегодняшнего-будущего, в единой связке, при помощи условно-метафорических приемов.

5. В драматургических произведениях, выводящих на передний план национальную проблематику в связке «прошлое – настоящее – будущее», необходимость поиска перспектив развития этнического сообщества объясняется кризисом духовности в стране в результате отказа от нравственных норм во взаимоотношениях. Разложение нравственного начала как болезнь советской идеологии, системы, государства заставляет искать «лекарство» от нее в других плоскостях, прежде всего в многовековом укладе, законах этики этноса. Присущая философии экзистенциализма экстремальная ситуация, когда человек оказывается на грани жизни и смерти, переносится на судьбу целого народа, оказавшегося перед реальностью исчезновения, вырождения, ассимиляции. Поэтому и область выздоровления лежит в плоскости возвращения к выработанным веками нравственным ценностям. Эта философия презентуется при помощи условности: обобщенно-символические и метафорические образы формирует еще одно содержание, рассказывающее о законах бытия, человечества

вообще. Поэтому в проанализированных нами произведениях Т. Миннуллина, Р. Зайдуллы, Д. Салихова, И. Зайниева наряду с национальной тематикой, изображенный мир предстает как модель общечеловеческих взаимоотношений, повторяющихся в каждом поколении, в каждом сообществе, в каждом историческом времени.

6. На передний план выходят такие универсальные категории бытия, как «взаимоуважение», «любовь», «счастье». Поэтому хаосу противопоставляется идеал, который находится не только в прошлом, но и в самом человеке, в его душе и сознании; а в произведениях ощущается вера в светлое будущее.

Выводы по главе 4

Четвертая глава диссертационного исследования посвящена изучению особенностей развития татарской сценической литературы рубежа XX–XXI веков.

Развитие татарской постсоветской драматургии, как и литературы в целом, ознаменовано сменой художественных парадигм. Масштабные трансформации, связанные с социально-политическими событиями в стране, приводят к серьезным изменениям как в идейно-эстетическом плане, так и с точки зрения сюжетно-композиционного построения драматургических произведений. Развитие национального самосознания, переоценка исторического прошлого, смена ценностных ориентиров и общественных идеалов становятся предпосылками для смещения акцентов на социально-политическую и этническую *проблематики*, что обуславливает трансформацию инварианта сценической литературы, определив *предметом изображения* социально-культурную картину мира. Это приводит к расширению временно-пространственных рамок текста и возникновению этнически мотивированного *хронотопа*, которого можно условно назвать «татарским миром».

В атмосфере демократических перемен начинают переосмысливаться с новых позиций ранее табуированные темы и проблемы. Размышления о судьбе народа в истории страны, о ее нынешнем состоянии и будущем, о предназначении

отдельного человека в обществе выходят на первый план, возвращаются ранее табуированные *темы и мотивы* в философском ключе. Авторы начинают отдавать предпочтение этническому и общечеловеческому в противовес общественному: в центре произведений оказываются *проблемы* сохранения национальных ценностей, родного языка и традиций, преемственности поколений и др. Это достигается благодаря структурированию сюжета пьес вокруг мотивов «правды жизни», утраты, покаяния, прощения, «восстановления исторической правды», одиночества и надежды.

Идея национального возрождения, которая была основополагающим элементом инварианта классической татарской драматургии, вновь возвращается на арену татарской сценической литературы и обретает абсолютно новое звучание, переместив акценты на мысли о необходимости самоидентификации личности путем развития этнического самосознания. Возрождение этнических традиций досоветского времени, преданность народным устоям, осознание значения общечеловеческих ценностей рассматриваются основными условиями сохранения национальной идентичности, родного языка и культуры, что приводит к трансформации *концепции героя*, выводя на первый план обыкновенного человека с богатым внутренним миром, который выступает типическим представителем татарского народа и человеческого сообщества одновременно. Таким образом, инвариант татарской постсоветской драматургии строит «мост» через национальное – к общечеловеческому; тем самым акцентирует внимание на том, что каждый отдельно взятый народ – это равноправная часть человечества, а значит – национальные проблемы также являются неотъемлемой частью общечеловеческих проблем, герои – общеизвестными типажам и т.д. Но при этом подходы и взгляды к решению данных проблем, философия и менталитет людей может отличаться. Татарская драматургия ищет эту «особенность».

Конфликт пьес начинает так или иначе основываться на противоречии между ценностями двух культурно-исторических эпох (советского и постсоветского) и приобретает «многослойный» характер, акценты смещаются с

динамичности действия на изображение духовных коллизии персонажей, что обуславливает появление тенденции метафоризации *в речевой организации драматургического текста*. Речь героев организована по принципу условности и подчинена не разъяснению или объяснению ситуации или авторской мысли (как было в советской драматургии), а несет информацию о судьбе и философии героя как представителя национального сообщества и человека.

Драматургия исследуемого периода характеризуется многообразием жанровых форм, в том числе и авторских, активным использованием модернистских и постмодернистских приемов изображения – мифологических мотивов, условно-ассоциативных образов, символов, архетипов, характерных для национального менталитета, интертекстуальностью, притчевостью, стремлением к философичности и др. Татарская драматургия постсоветского периода создает новый тип условности – иносказание (необходимо отметить, что иносказание присутствовало в татарской драматургии всегда, но теперь вся образно-содержательная структура была подчинена ему). По нашему мнению, обращение к этому типу условности позволяет драматургам типизировать ситуации и героев, проблем – до уровня общечеловеческих. В результате драматические произведения, изображающие этническую действительность в единой связке «прошлого-настоящего и будущего», в то же самое время презентуют эту действительность с точки зрения общечеловеческой философии, истории человечества, культуры, законов бытия. Активное обращение к условно-метафорическому способу организации действия приводит к существенному обогащению поэтического мира татарской сценической литературы, усилению интеллектуальной тенденции и появлению элитарной драматургии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Историю татарской драматургии без преувеличения можно назвать историей ускоренного развития, историей небывалого скачка творческой мысли. В ее зарождении и идейно-эстетической эволюции в начале XX века основополагающую роль сыграли обрядовые, мифопоэтические и литературные традиции татарского народа и благоприятная историко-культурная ситуация. Сформировавшись в условиях просветительских устремлений и дидактических мотиваций авторов, она за очень короткий период превращается в самостоятельный вид татарской литературы с широким спектром тем и проблем, отвечающих вызовам времени и запросам татарских читателей/зрителей. Синтезируя различные творческие стили, экспериментируя в области жанров и жанровых форм, создает конфликты, характеры, не отстающие по художественной проработанности от русской и европейской литератур. Вместе с тем татарская драматургия со дня появления ищет свою самобытную нишу, позволяющую ей развиваться и быть на «одной волне» с другими видами татарской литературы.

Изучение процесса эволюции татарской сценической литературы при помощи разработанной нами авторской методики, основанной на системно-историческом подходе и опирающейся на инвариантно-вариативные связи, позволило определить систему ее развития как целостного и единого национального историко-культурного процесса, выявить основные тенденции и закономерности данного движения в контексте социально-культурной и этнической картины мира.

Исходя из главных свойств драмы как литературного рода, структурную модель инварианта татарской драматургии, складывающуюся из особенностей художественного типа отдельных драматических (драматургических) произведений, мы представили так: *уровень концептуальный* (действие, конфликт, проблематика); *уровень «внутренней формы»* (персонажи, драматизм,

условность изображенного); *уровень «внешней формы»* (речевая организация текста, хронотоп).

Проведенный в диссертационном исследовании анализ, используя категории «инвариант» и «вариативность», «художественный мир» в качестве базисных эстетических и мыслеформ, показал, что еще в начале XX века в татарской драматургии формируется тип классического инварианта, в котором предпочтение отдается интеллектуальной тенденции. Наряду с темами и мотивами, связанными с отрицанием и разоблачением старого уклада жизни, борьбой за интересы простого народа, свободу личности, равноправием женщин с мужчинами, проблемой отцов и детей и др., наблюдается стремление драматургов комплексно изобразить социальную и культурную жизнь татарского общества, в связке «прошлое – настоящее – будущее», что выводит на первый план проблемы, связанные с социально-культурной и нравственной оценкой жизни татарского народа. Пьесы Г. Камала, Г. Исхаки, Г. Кулахметова, Ф. Амирхана, К. Тинчурина, М. Файзи, Ш. Камала, Ф. Бурнаша и др. авторов прослеживают основные перемены в жизни этнического сообщества, затрагивая вопросы становления личности, борьбы за национальное и социальное равенство.

Повышенный интерес к социально-политическим проблемам приводит к формированию тенденции, связанной с исторической тематикой, к появлению жанров исторических драм и трагедий («Зөләйха» («Зулейха», 1912) Г. Исхаки др.) с их мифологизацией, символизацией, позволяющей прийти к обобщенной оценке изображаемого. Наблюдается усиление внимания к национально-культурным ценностям татарского народа, в результате чего во многих пьесах на первый план выходит воссоздание живой этнографическо-бытовой картины татарского мира («Авыл бәйрәме» («Деревенский праздник», 1915), «Галиябану» (1916) М. Файзи, «Яшь йөрәкләр» («Молодые сердца», 1917), «Таһир – Зөһрә» («Тагир и Зухра», 1917–1918) Ф. Бурнаша).

Основные мотивы произведений, главными героями которых являются представители татарской интеллигенции («Яшьләр» («Молодежь», 1909), «Тигезсезләр» («Неравные», 1914) Ф. Амирхана и др.), связаны с поисками путей

дальнейшего развития этноса. Глубокий психологизм, проникающий в характеры, перемещает основное внимание автора на внутренний мир, психологию, философские и социокультурные взгляды героев, конфликт пьес основывается на противоречиях передовых и традиционных позиций персонажей. Социально активные представители татарской интеллигенции, борцы за интересы татарского народа представляются в качестве национального идеала. Татарская драматургия начала XX века, структурируясь вокруг основной темы – судьбы нации, идеи пробуждения национального самосознания народа, его нравственного и общекультурного развития, формирует инвариант татарской классической (элитарной) драматургии, который, по нашему мнению, оказывает влияние на весь дальнейший путь эволюции/развития искусства сцены.

Октябрьская революция 1917 года приводит к смене идеологических ориентиров в области культуры, как и во всей жизнедеятельности страны. Основной тематикой пьес 1920–1930-х годов становятся классовая борьба, центральную позицию занимает идея пропаганды советской идеологии, высмеивание старого уклада жизни народа. Драматургия насквозь пропитывается революционной романтикой. Первым произведением, которое заложило основу инварианта татарской советской драматургии, становится драма Г. Ибрагимова «Яңа кешеләр» («Новые люди», 1920). В ней изображается классовая борьба за строительство советского общества. Хотя тематика и конфликт соответствуют требованиям новой идеологии, пьеса выделяется в татарской литературе данного периода сложностью и глубиной характеров героев, которым не чужды серьезные внутренние противоречия, сомнения и размышления. Таким образом, становление инварианта татарской советской драматургии происходит с учетом традиций татарской литературы начала XX века в области образотворчества. Такой герой укореняется в пьесах, в которых описывается борьба за счастливое будущее; к началу 1930-х годов он появляется в амплуа борца за счастливое будущее страны, готового вести за собой к светлому будущему как пролетариат, так и крестьян.

Диалог с классической татарской драматургией происходит не только при воссоздании характеров героев. В творчестве отдельных драматургов были попытки изменить художественную картину при помощи музыки, романтических фольклорно-этнографических сцен, путем воссоздания народных характеров («Казан сөлгесе» («Казанское полотенце», 1923), «Сүнгән йолдызлар» («Погасшие звезды», 1923), «Американ» («Американец», 1924), «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль», 1926) К. Тинчурина и др.). Однако это длилось недолго: советская идеология требует противопоставить темное прошлое народа светлому будущему, ради которого ведется борьба, отказаться от всего этнического во имя интернационализма, ориентироваться на атеизм.

В 1930-е годы происходит институционализация социалистического реализма в качестве единого творческого метода, что приводит к унификации литературного творчества. В центре драматических произведений оказываются одобренные официальной идеологией темы и проблемы, такие как коллективизация сельского хозяйства, индустриализация страны, реализация идеи «строительства новой жизни». В годы Великой Отечественной войны на первый план выходят тема защиты Родины, изображение жизни тружеников тыла. Драматургические произведения послевоенного периода характеризуются продолжением темы героизма людей на войне и в тылу, обращением драматургов к проблемам коммунистической морали, социалистического труда и семейных отношений. В целом в 1920–1950-е годы конфликт драматических произведений основывается на классово-социальном противостоянии, на противоборстве личного желания и социального долга главных героев. Постепенно, с наступлением мирной жизни, почва для воссоздания кровавой классовой борьбы исчезает, происходит насаждение «бесконфликтной» драматургии. «Заштампованность» идеализированных героев, выступающих против социального зла, резкое противопоставление «положительных» и «отрицательных» персонажей, схематичность сюжетов и вытекающие из всего этого недочеты в эстетическом плане приводят татарскую драматургию к глубокому кризису.

Первым драматургом, который, несмотря на идеологические запреты и серьезные риски, нашел возможности преодоления кризиса и создания высокохудожественных произведений, способных занять достойное место в истории национальной сценической литературы, стал Н. Исанбет. Его пьесы, созданные по историческим и фольклорным, этнографическим мотивам («Хужа Насретдин» («Ходжа Насретдин», 1939), «Идегэй» («Идегей», 1941), «Түләк белән Сусылу» («Тюляк и Сусылу», 1942), «Жирән чичән белән Карачәч сылу» («Рыжий сказитель и красавица Карачеч», 1942) открыли путь к жанровым и поэтическим экспериментам в татарской советской драматургии, предоставив возможность, хотя и в рамках существующей идеологии, вернуться к некоторым художественным традициям классической драматургии, вытесненным из поля зрения уже в 1920-е годы.

Несмотря на то, что татарская советская драматургия, начиная с конца 1930-х годов, пытается восстановить утраченное, возвращая те или иные элементы художественного мира, только в литературе периода оттепели, благодаря активности традиционных элементов в структуре художественного мира, происходит трансформация инварианта татарской драматургии, в результате которой во главу угла ставится ценность человеческой жизни, функциональность и красота этнических моделей жизнедеятельности. Во главе этого движения оказывается Хай Вахит и его пьеса «Беренче мэхэббэт» («Первая любовь», 1960), в которой впервые в татарской драматургии были изображены новые герои – представители молодого поколения, способные к сильным чувствам, бескомпромиссные, целеустремленные и умеющие отстаивать свою точку зрения; и новый конфликт: драматург противопоставляет поколения «детей» и «отцов», оценив психологический портрет советских людей, чья взрослая жизнь пришлась на 1920–1950-е годы, при помощи метафорического образа «вөждан газабы» («муки совести»). Этот конфликт и механизм образотворчества становится предпосылкой для перехода от изображения социальной – к изображению нравственно-философской картины мира. Формирование инварианта, основанного на нравственно-гуманистической

концепции, становится началом освобождения от принципов соцреализма: предметом изображения вновь становится рассматриваемая через призму нравственности (как общечеловеческой, так и этнической) действительность. Главной особенностью татарской сценической литературы этого периода мы считаем «несоветскость» системы персонажей: на арену выходит новый герой – борец за нравственность и духовность (Т. Миннуллин, Р. Хамид, А. Гилязов и др.). В отличие от революционного романтизма, являющегося составной частью литературного творчества советского времени, акцент перемещается на создание общечеловеческого идеала, таким образом, осуществляется переход от изображения социальной действительности – к изображению духовных основ бытия.

Поэтический мир татарской драматургии постепенно, с 1970-х годов, начинает переориентироваться с общих морально-нравственных позиций на этническую проблематику. Конфликт пьес начинает основываться на противоречивых взглядах героев на общечеловеческие ценности, национальные традиции, народные устои, но в изображенной картине проблема национального самосохранения увязывается только с нравственностью человека, практически не касаясь социально-политических причин. В качестве основной идеи закладываются призывы авторов к укреплению связей с историческими корнями и сохранению преемственности поколений. Эта тенденция проникает также и в романтико-философское крыло татарской драматургии («Сандугачлар килгән безгә» («К нам прилетели соловьи», 1974), «Кыр казлары артыннан» («Вслед за дикими гусями», 1976) И. Юзеева и др.), в которой познание человеком себя связывается с исторической памятью, проблематика перерастает в общечеловеческую, затрагивая вопросы сохранения исторической памяти, свободы личности и духовной гармонии человека. Это достигается путем использования художественно-изобразительных возможностей мифологических сюжетов и образных систем, притчевых сюжетных структур. Неотъемлемым элементом художественной структуры произведений становятся символы и архетипы, отражающие национальное своеобразие и специфику, благодаря

которым обеспечивается глубина основной идеи, а также создается возможность передачи скрытого содержания.

На рубеже XX–XXI веков в татарской драматургии происходит серьезная трансформация, связанная со сменой устоявшейся картины мира и переформатированием концепции национального героя. Драматургия, как и поэзия, воспользовалась возможностью открыто говорить о разрушительном влиянии историко-политических причин, идеологии советского периода на сознание, мировоззрение, представления, на судьбу, на жизнь – отдельно взятого человека и национальных сообществ, что приводит к трансформации инварианта. Основа этой тенденции закладывается в творчестве И. Юзеева («Ак калфагым төшердем кулдан...») («Выронила из рук белый калфак», 1990).

Анализ творчества ведущих драматургов конца XX – начала XXI веков (И. Юзеев, Т. Миннуллин, З. Хаким, М. Гилязов, Д. Салихов, Р. Зайдулла, И. Зайниев и др.) показывает, что характерной особенностью инварианта татарской драматургии постсоветского периода становится повышенный интерес к табуированным мотивам, направленным переосмыслению советского прошлого с критических позиций, в центре внимания оказывается тема судьбы татарского народа и связанная с ней этническая проблематика, идея национального возрождения, что приводит к переходу от изображения нравственно-философской – к изображению национальной картины мира. На первый план выводится новый национальный герой – обыкновенный человек с богатым внутренним миром, выступающий типическим представителем татарского народа и человеческого сообщества одновременно. Посредством поэтизации многовекового уклада народной жизни проводится мысль о необходимости переоценки ценностей и сохранения верности традициям, так как отлучение от национальных корней рано или поздно приводит к разрушению человеческого начала в человеке. Хаосу противопоставляется идеал, который находится не только в прошлом, но и в самом человеке, в его сознании и самосознании.

Татарская драматургия рубежа XX–XXI веков, ориентирующаяся на подготовленного зрителя/читателя, отличается многообразием художественных

жанров, обращением авторов к мифологическим сюжетам, условно-ассоциативным образам, символам и архетипам, интертекстуальностью. Как и в татарской драматургии начала XX века, национальная тематика связывает воедино прошлое, настоящее и будущее татарского народа, а также национальные и общечеловеческие ценности.

Таким образом, история развития татарской драматургии нами рассматривается в качестве истории формирования и трансформации ее инварианта (устойчивой модели), который в драматургии зависит, в первую очередь, от тематики-проблематики, конфликта, системы персонажей, условности и пространственно-временных отношений драматического действия и речевой организации текста. В результате исследования мы пришли к выводу, что универсальную фундаментальную основу инварианта татарской драматургии, присущую всем периодам ее развития, составляют структурирование сюжета вокруг **проблемы судьбы народа**, сфокусированность внимания на **идею пробуждения самосознания отдельного человека и народа в целом**, ориентированность на **концепцию героя, основанную на изображении активного типа человека-борца**. В зависимости от социально-политических событий в стране, приводящих к смене художественных парадигм в литературе в целом, связанных с изменениями художественного сознания, происходили трансформации инварианта татарской драматургии как на концептуальном уровне, так и в плане внутренней и внешней форм. Это происходило за счет постепенного обогащения поэтического мира драматургических текстов, а также вариативности в сценической литературе, имеющей место благодаря сохранившемуся диалогу с татарской классической драматургией начала XX века. По нашему мнению, трансформация сформированного в начале XX века **инварианта татарской классической драматургии** произошла три раза: в литературе постреволюционного периода (**инвариант татарской советской драматургии**), в 1960-е годы (**инвариант татарской драматургии периода «оттепели»**), в 1990-е годы (**инвариант постсоветской татарской драматургии**).

Изучение истории сравнительно молодого вида – драмы – в данном аспекте выявило такую особенность татарской литературы, как способность возрождать на новом, более высоком уровне свои же художественные традиции для формирования новых инвариантных моделей. Мы пришли к мнению, что для татарской драматургии первостепенную важность имеет «диалог со своими традициями».

В данной работе заключен большой потенциал для дальнейших научных изысканий. Перспектива развития научной темы определяется типологической схожестью художественных процессов, происходивших в дореволюционной, советской и постсоветской литературах народов Поволжья и Приуралья. Применяемая нами в отношении татарской драматургии XX–XXI веков методика, на наш взгляд, может использоваться при изучении истории драматургии в различных литературах, а также в исследованиях других видов (эпос и лирика) татарского словесного искусства.

Кроме того, в такие переходные периоды развития татарской драматургии, как 1960–1980-е годы, рубеж XX–XXI веков, когда происходит активизация данного вида, его жанров и жанровых форм, наблюдается проявление инвариантных моделей и вариативности, которые вызывают исследовательский интерес, и их детальное изучение также может рассказать много нового об историко-культурном процессе развития/эволюции татарской драматургии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники

1. Әмир М. Миңлекамал / М. Әмир // Әмир М. Сайланма әсәрләр. – Казан: Хәтер нәшрияты (ТаРИХ), 2005. – Б. 339–430.
2. Әмирхан Ф. Тигезсезләр / Ф. Әмирхан // Әмирхан Ф. Әсәрләр. – Казан: Мәгариф, 2002. – Б. 270–311.
3. Әмирхан Ф. Яшьләр / Ф. Әмирхан // Әмирхан Ф. Әсәрләр. – Казан: Мәгариф, 2002. – Б. 221–269.
4. Бурнаш Ф. Таһир-Зөһрә / Ф. Бурнаш // Бурнаш Ф. Сайланма әсәрләр. Ике томда. 2 том. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1959. – Б. 5–100.
5. Бурнаш Ф. Яшь йөрәкләр / Ф. Бурнаш // Бурнаш Ф. Сайланма әсәрләр. Ике томда. 1 том. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1959. – Б. 13–84.
6. Вахит Х. Беренче мэхәббәт // Х. Вахит / Вахит Х. Пьесалар, скетчлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1968. – Б. 5–68.
7. Гыйләжәв А. Жиз кыңгырау / А. Гыйләжәв // Гыйләжәв А. Сайланма әсәрләр. 5 томда. 2 том. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 269–324.
8. Гыйләжәв М. Бичура / М. Гыйләжәв // Гыйләжәв М. Бичура: Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 53–93.
9. Гыйләжәв М. Исәнмесез?! / М. Гыйләжәв // Кульязма. – 41 б.
10. Гыйләжәв М. Микулай / М. Гыйләжәв // Портал национальных литератур [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://rus4all.ru/tat/20201117/33843/Mikulay.html> (дата обращения: 06.02.2022).
11. Еники Ә. Әйтелмәгән васыять / Ә. Еники // Еники Ә. Әсәрләр. Биш. томда. Т. 3: Повестьлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 7–44.
12. Зәйдулла Р. Приют (Казан ятиме) / Р. Зәйдулла // Яңа татар пьесасы. Альманах. Уникенче кисәк. – Казан: Идел-Пресс, 2014. – Б. 48–91.
13. Зәйниев И. Мэхәббәт турында сөйләшик / И. Зәйниев // Кульязма. – 39 б.

14. Ибраһимов Г. Яңа кешеләр / Г. Ибраһимов // Ибраһимов Г. Әсәрләр: 15 томда. Академик басма. – 3 т.: хикәя, повестьлар, роман, драма / [төз., текст., иск. һәм аңл. әзерл. Г. Н. Зәйниева, Г. Г. Батыршина]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – Б. 389–443.
15. Ильяси Г. Бичара кыз / Г. Ильяси // Татар пьесалары антологиясе. Беренче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – Б. 25–31.
16. Исәнбәт Н. Идегәй / Н. Исәнбәт // Исәнбәт Н. Әсәрләр. 2 том: Трагедияләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1998. – Б. 89–166.
17. Исәнбәт Н. Хужа Насретдин / Н. Исәнбәт // Исәнбәт Н. Сайланма әсәрләр: 3 томда. – Т. 3. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1968. – Б. 273–370.
18. Исхакый Г. Зөләйха / Г. Исхакый // Исхакый Г. Сайланма әсәрләр. – Казан: Татарстан Республикасы «Хәтер» нәшрияты (ТаРИХ), 2002. – Б. 388–477.
19. Исхакый Г. Мөгаллим / Г. Исхакый // Исхакый Г. Әсәрләр. 15 томда. 4 том. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – Б. 154–206.
20. Исхакый Г. Мөгаллимә / Г. Исхакый // Исхакый Г. Әсәрләр. 15 томда. 4 том. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – Б. 285–327.
21. Исхакый Г. Өч хатын белән тормыш / Г. Исхакый // Исхакый Г. Әсәрләр. 15 томда. 4 том. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – Б. 5–44.
22. Камал Г. Банкрот / Г. Камал // Камал Г. Әсәрләр. Өч томда. Том 1: Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – Б. 127–170.
23. Камал Г. Безнең шәһәрнең серләре / Г. Камал // Камал Г. Әсәрләр. Өч томда. Том 1: Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – Б. 171–220.
24. Камал Г. Беренче театр / Г. Камал // Камал Г. Әсәрләр. Өч томда. Том 1: Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – Б. 59–78.
25. Камал Г. Бәхетсез егет / Г. Камал // Камал Г. Әсәрләр. Өч томда. Том 1: Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – Б. 11–58.
26. Камал Г. Бүләк өчен / Г. Камал // Камал Г. Әсәрләр. Өч томда. Том 1: Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – Б. 79–94.
27. Коләхмәтов Г. Ике фикер / Г. Коләхмәтов // Татар пьесалары антологиясе. Беренче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – Б. 48–74.

28. Коләхмәтов Г. Яшь гомер / Г. Коләхмәтов // Коләхмәтов Г. Яшь гомер. Сайланма әсәрләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – Б. 51–106.
29. Миңнуллин Т. Әлдермештән Әлмәндәр / Т. Миңнуллин // Миңнуллин Т. Китәр юлың еракмы? Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – Б. 13–68.
30. Миңнуллин Т. Әниләр һәм бәбиләр / Т. Миңнуллин // Сайланма әсәрләр. 10 томда. 1 том. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 358–400.
31. Миңнуллин Т. Без бит авыл малае / Т. Миңнуллин // Т. Миңнуллин. Сайланма әсәрләр. 10 томда. 3 том. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 177–219.
32. Миңнуллин Т. Гөргөри кияүләре // Т. Миңнуллин / Миңнуллин Т. Ай булмаса, йолдыз бар: Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 209–246.
33. Миңнуллин Т. Дуслар жыелган жирдә / Т. Миңнуллин // Миңнуллин Т. Сайланма әсәрләр. 10 томда. 1 том. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 447–485.
34. Миңнуллин Т. Ир-егетләр / Т. Миңнуллин // Миңнуллин Т. Ир-егетләр. Пьесалар жыентыгы. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1974. – Б. 76–131.
35. Миңнуллин Т. Мулла / Т. Миңнуллин // Миңнуллин Т. Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. – Б. 169–213.
36. Миңнуллин Т. Нигез ташлары / Т. Миңнуллин // Миңнуллин Т. Ир-егетләр. Пьесалар жыентыгы. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1974. – Б. 132–193.
37. Миңнуллин Т. Утырып уйлар уйладым: Көндәлекләр / Т. Миңнуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1997. – 382 б.
38. Миңнуллин Т. Хушыгыз! // Т. Миңнуллин // Миңнуллин Т. Ай булмаса, йолдыз бар: Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1996. – Б. 51–93.
39. Миңнуллин Т. Шәжәрә / Т. Миңнуллин // Татар драматургиясе (1980–2000 еллар): Сайланма пьесалар. – Казан: Татарстан Республикасы «Хәтер» нәшрияты (ТаРИХ), 2003. – Б. 160–210.
40. Салихов Д. Баязит / Д. Салихов // Казан утлары. – 2015. – №4. – Б. 27–53.

41. Такташ Н. Жир уллары трагедиясе / Н. Такташ // Татар пьесалары антологиясе. Беренче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – Б. 578–565.
42. Тинчурин К. Беренче чәчәкләр / К. Тинчурин // Тинчурин К. Әсәрләр. Өч томда. 1 том: Драмалар һәм комедияләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 20–93.
43. Тинчурин К. Жилкәнсезләр / К. Тинчурин // Татар пьесалары антологиясе. Беренче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – Б. 539–656.
44. Тинчурин К. Зәңгәр шәл / К. Тинчурин // Тинчурин К. Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1979. – Б. 9–80.
45. Тинчурин К. Кандыр бусе / К. Тинчурин // Тинчурин К. Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1979. – Б. 81–164.
46. Тинчурин К. Соңгы сәлам / К. Тинчурин // Тинчурин К. Әсәрләр. Өч томда. 1 том: Драмалар һәм комедияләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – Б. 172–227.
47. Фәйзи М. Галиябану / М. Фәйзи // Фәйзи М. Пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017. – Б. 178–238.
48. Халиди Ф. Рәдде бичара кыз / Ф. Халиди // Татар пьесалары антологиясе. Беренче китап. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – Б. 32–47.
49. Хәким З. Гасыр моңы / З. Хәким // Хәким З. Телсез күке: пьесалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – Б. 133–210.
50. Хөсәенов Ш. Әни килде / Ш. Хөсәенов // Татар драматургиясе (1960–1980 еллар). Сайланма пьесалар. – Казан: Татарстан Республикасы «Хәтер» нәшрияты (ТаРИХ), 2003. – Б. 144–210.
51. Юзеев И. Ак калфагым төшердем кулдан / И. Юзеев // Юзеев И. Шагыйрь сәхнәсе: драмалар, комедияләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – Б. 42–80.
52. Юзеев И. Кыр казлары артыннан / И. Юзеев // Юзеев И. Кыр казлары артыннан. Пьесалар. – Казан, Татар. кит. нәшр., 1980. – Б. 3–56.
53. Юзеев И. Мәңгелек белән очрашу / И. Юзеев // Юзеев И. Шигъри трагедияләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2019. – Б. 99–166.

54. Юзеев И. Сандугачлар килгән безгә / И. Юзеев // Юзев И. Кыр казлары артыннан. Пьесалар. – Казан, Татар. кит. нәшр., 1980. – Б. 102–159.

55. Юныс М. Безнең өй өянке астында иде... // М. Юныс. / Юныс М. Әсәрләр алты томда. – 1 том: Хикәя, новелла, повестьлар (1961–1986). – Казан: РУХИЯТ, 2003. – Б. 68–76.

56. Юныс М. Энже эзләүчеләр // М. Юныс / Юныс М. Әсәрләр: алты томда. – 1 том: Хикәя, новелла, повестьлар (1961–1986). – Казан: РУХИЯТ, 2003. – Б. 120–136.

II. Научная литература

а) на русском языке

57. Абдулбариева Т.А. Традиции классицизма в драматургии Гаяза Исхаки (к проблеме мотивов государственности): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Т.А. Абдулбариева. – Казань, 2010. – 27 с.

58. Авдеев А.Д. Происхождение театра / А.Д. Авдеев. – Л.-М.: Искусство, 1959. – 270 с.

59. Алибаев З.А. Современная башкирская драматургия / З.А. Алибаев // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография / науч. ред. В.Р. Аминева. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – С. 39–43.

60. Алламуратова Р.М. Особенности формирования и развития башкирской драматургии начала XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Р.М. Алламуратова. – Уфа, 2010. – 166 с.

61. Альбеков Н.Н. Инвариант в переводе текста / Н.Н. Альбеков // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – №6 (85). – С. 692–694.

62. Аминева В.Р. Национальные литературы республик Поволжья как «межлитературная общность» / В.Р. Аминева // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография / науч. ред. В.Р. Аминева. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – С. 5–13.

63. Аминева В.Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины

XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.): автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.02; 10.01.08 / В.Р. Аминова. – Казань, 2010. – 51 с.

64. Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1972. – 643 с.

65. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. История учений о драме / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1976. – 455 с.

66. Аникст А.А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. История учений о драме / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1963. – 288 с.

67. Антонов Ю.Г. Мордовская драматургия: истоки, эволюция жанров, природа конфликта: дис. ... д-ра филол. наук 10.01.02 / Ю.Г. Антонов. – Саранск, 2012. – 371 с.

68. Арзамазов А.А. Литературы народов России на рубеже XX–XXI столетий: реалии развития // Северо-Восточный гуманитарный вестник. – 2019. – №2 (27). – С. 105–110.

69. Арзамазов А.А. «Миноритарные» литературы и перспективы компаративистики / А.А. Арзамазов // Национальная литература республик Поволжья: проблемы межкультурной коммуникации: материалы межрегиональной научно-практической конференции. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2016. – С. 21–23.

70. Арсланов М.Г. Зарождение новой стилистики. «Альмандар из Альдермыш» (Т. Миннуллин, М. Салимжанов). «Бичура» (М. Гилязов, Ф. Бикчентаев) / М.Г. Арсланов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2019а. – №4. – С. 97–106.

71. Арсланов М.Г. Татарский театр в контексте тюркоязычных сценических культур / М.Г. Арсланов // Театр тюркского мира: перспективы развития: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной Году театра в России (23 декабря 2019 г.) / сост. А.Р. Салихова, Н.Х. Нургаянова, Д.Р. Фардеева; науч. ред. Э.М. Галимова. – Казань: ИЯЛИ, 2019б. – С. 11–23.

72. Арсланов М.Г. Татарское режиссерское искусство (1906–1941) / М.Г. Арсланов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. – 336 с.
73. Арсланов М.Г. Татарское режиссерское искусство (1941–1956) / М.Г. Арсланов. – Казань: Фикер, 1996. – 224 с.
74. Арсланов М.Г. Татарское режиссерское искусство (1957–1990) / М.Г. Арсланов. – Казань: Фикер, 2002. – 272 с.
75. Арсланов М.Г. Фольклорный театр Наки Исанбета: «Идегей» и «Ходжа Насретдин» / М.Г. Арсланов // Гасырлар авазы = Эхо веков. – 2012. – №1/2. – С. 251–254.
76. Афанасьева Е.Р. Основные тенденции развития современной чувашской драматургии / Е.Р. Афанасьева. Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография / науч. ред. В.Р. Аминева. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – С. 200–206.
77. Афанасьева Е.Р. Типология жанров чувашской драматургии: Учеб. пособие / Е.Р. Афанасьева. – Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2005. – 96 с.
78. Ахмадиев Р.Б. Башкирская советская комедия (эволюция жанра): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Р.Б. Ахмадиев. – Уфа, 1984. – 176 с.
79. Ахмадиев Р.Б. Современная башкирская драматургия: природа конфликта и многообразие жанровых форм: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Р.Б. Ахмадиев. – Уфа, 2003. – 381 с.
80. Ахмадуллин А.Г. Горизонты татарской драмы / А.Г. Ахмадуллин. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1983. – 216 с.
81. Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: истоки и формирование социалистического реализма / А.Г. Ахмадуллин. – М.: Наука, 1983. – 265 с.
82. Ахмадуллин А.Г. Татарская драматургия: история и проблемы / А.Г. Ахмадуллин. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. – 511 с.
83. Балашова Ю.Б., Цветова Н.С. Русская литература XX века: история, художественная идеология, поэтика: Учеб. пособие / Ю.Б. Балашова, Н.С. Цветова. – СПб.: Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций, 2016. – 124 с.

84. Батталова А.Д. Эволюция образа дома в татарской драматургии (1960-2000 гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / А.Д. Батталова. – Казань, 2006. – 28 с.
85. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит-ра, 1985. – 502 с.
86. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – 2-е изд., перераб. и доп. / М.М. Бахтин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 363 с.
87. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит-ра, 1965. – 527 с.
88. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Бахтин М. М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
89. Белинский В.Г. О драме и театре. В 2-х т. Т. 1 / В.Г. Белинский. – М.: Искусство, 1983а. – 446 с.
90. Белинский В.Г. О драме и театре. В 2-х т. Т. 2. / В.Г. Белинский. – М.: Искусство, 1983б. – 488 с.
91. Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 3-х т. Т. 2: Статьи и рецензии 1841–1845 / В.Г. Белинский. – М.: ОГИЗ, 1948. — 931 с.
92. Беяева Т.Н. Поэтика символических образов в марийской драматургии второй половины XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Т.Н. Беяева. – Чебоксары, 2011. – 195 с.
93. Богин Г.И. Обретение способности понимать: введение в филологическую герменевтику / Г.И. Богин. – М.: Психология и Бизнес ОнЛайн, 2001. – 516 с.
94. Борев Ю.Б. Особенности творческого процесса и произведения / Ю.Б. Борев // Теория литературы. – Т. IV: Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – С. 456–461.
95. Борев Ю.Б. Социалистический реализм: социально активная личность включена в творение истории насильственными средствами / Ю.Б. Борев //

Теория литературы. – Том IV. Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – С. 402–418.

96. Борев Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Борев. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с.

97. Бояринова Г.Н. Проблема характера в современной марийской драматургии / Г.Н. Бояринова. – Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т., 2005. – 127 с.

98. Бояринова Г.Н. Современная марийская драматургия / Г.Н. Бояринова // Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография / науч. ред. В.Р. Аминова. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – С. 65–79.

99. Брыжинский В.С. Мордовская народная драма / В.С. Брыжинский. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2003. – 536 с.

100. Булавка Л.А. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс / Л.А. Булавка. – М.: Культурная революция, 2007. – 272 с.

101. Вагапова Л.Н. Поэтика драматургии Ильдара Юзеева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Л.Н. Вагапова. – Уфа, 2011. – 25 с.

102. Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века / И.Е. Васильев. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 320 с.

103. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Едиториал УРСС, 2008. – 648 с.

104. Власова А.А. Жанровый инвариант и его модификации в литературе и фольклоре (на материале садистских стишков): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / А.А. Власова. – Тверь, 2006. – 21 с.

105. Волькенштейн В.М. Драматургия. – 5-ое изд., доп. / В.М. Волькенштейн. – М.: Советский писатель, 1969. – 334 с.

106. Габдуллина Г.Г. Жанровое своеобразие драм Х. Вахита (на примере пьес «Первая любовь», «Перед свадьбой», «Последнее письмо») / Г.Г. Габдуллина // Жанрово-стилевое развитие национальных литератур в XX–XXI вв.: материалы Международной научно-практической конференции (г.

Казань, 4 декабря 2020 г.). – Вып. 2 / сост.: А.Ф. Ганиева, Ф.Х. Миннуллина, Л.Р. Надыршина. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2020. – С. 34–41.

107. Гайнуллин М. Действительность. Конфликт. Характер / М. Гайнуллин / на башк. яз. – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1974. – 436 с.

108. Гайнуллин М. Пути развития башкирской драматургии / М. Гайнуллин / на башк. яз. – Уфа: Башк. кн изд-во, 1985. – 328 с.

109. Гайнутдинов М.В. Татарская литература зыбких времен (1917–1929 гг.) / М.В. Гайнутдинов. – Казань: Экоцентр, 2001. – 135 с.

110. Гали Б.Т. Татарская общественно-политическая мысль в литературе и публицистике конца XIX – начала XX вв.: 23.00.01 / Б.Т. Гали. – Казань, 2009. – 45 с.

111. Галимджан Ибрагимов: «Я жизнь искал, смысла в жизни искал = Галимжан Ибраһимов: «Мин хәят эләдем, хәятта мәгънә эләдем...» /авт. текста на тат. яз. Д.Ф. Загидулина; пер. на рус. яз. Л.Ш. Давлетшиной; сост. Э.М. Галимзянова, Ф.Г. Файзуллина, Г.А. Хуснутдинова. – Казан: ИЯЛИ, 2017. – 336 с.

112. Галимуллин Ф.Г. Соотношение эстетического и социологического в татарской литературе 1920-30 годов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Ф.Г. Галимуллин. – Казань, 1999. – 77 с.

113. Галиуллин Т.Н. Мы – потомки страны «Тартария» (Татарская поэзия XX века как единый философско-эстетический процесс / Т.Н. Галиуллин. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2018. – 295 с.

114. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира / Г.Д. Гачев. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с.

115. Гачев Г. Парадокс о художественности [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://spinoza.in/culture/paradoks-o-hudozhestvennosti.html> (дата обращения: 03.06.2021).

116. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – 2-е изд. / Г.Д. Гачев. – М.: Изд-во Моск. ун-та; Изд-во «Флинта», 2008. – 288 с.

117. Гей Н.К. Искусство слова: о художественности литературы / Н.К. Гей. – М.: Наука, 1967. – 364 с.
118. Генеративная поэтика // Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 2001. – С. 92-95.
119. Голубков М.М. Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е годы / М.М. Голубков. – М.: Наследие, 1992. – 202 с.
120. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: учеб. пособие / С.Я. Гончарова-Грабовская. – М.: Флинта; Наука, 2008. – 280 с.
121. Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века): Уч.-метод. Пособие / С.Я. Гончарова-Грабовская. – Минск: БГУ, 2003. – 70 с.
122. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. / М.И. Громова. – М.: Флинта; Наука, 2006. – 368 с.
123. Громова М.И. Русская современная драматургия: Учебное пособие для студентов-филологов, учащихся средних учебных заведений гуманитарного профиля. – 4-е изд., стер. / М.И. Громова. – М.: Флинта, 2013. – 160 с.
124. Гудкова В.В. Концепция героя в российской послеоктябрьской драматургии (1920-е – начало 1930-х гг.) / В.В. Гудкова // Новые российские гуманитарные исследования. – 2009. – №4. – С. 11.
125. Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов: топология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / В.В. Гудкова. – М.: Новое лит. обозрение, 2008. – 453 с.
126. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон: сб. статей / под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академ. проект, 2000а. – С. 743–784.

127. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон: Сб. статей / под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академ. проект, 2000б. – С. 281–288.
128. Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон: сб. статей / под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Академ. проект, 2000в. – С. 101–108.
129. Давлетшина Л.Х. Мифологизм в татарской прозе конца XX–начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Л.Х. Давлетшина. – Казань, 2005. – 22 с.
130. Давлетшина Л.Х. Татарская проза рубежа XX–XXI веков в контексте актуальной мифологической традиции: 10.01.02; 10.01.09 / Л.Х. Давлетшина. – Казань, 2022. – 48 с.
131. Давыдова Т.Т., Пронин В.А. Теория литературы: Учеб. пособие / Т.Т. Давыдова, В.А. Пронин. – М.: Логос, 2003. – 232 с.
132. Данилова И.Л. Модерн – постмодерн? О процессах развития драматургии 90-х годов / И.Л. Данилова. – Казань: Фэн, 1999. – 96 с.
133. Демин В. И. Многоцветие смеха / В.И. Демин. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1998. – 144 с.
134. Денисова Т.Н. Концепция героя в русской драматургии 2-ой половины XX века: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Т.Н. Денисова. – Архангельск, 2014. – 22 с.
135. Денисова Т.Н. Романтический герой русской драматургии 60-х гг. XX в. / Т.Н. Денисова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2013. – №2 (2). – С. 90–92.
136. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М.: Прогресс, 1979. – 318 с.
137. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: курс лекций / В.М. Жирмунский. – СПб., 1996. – 464 с.
138. Жирмунский В.М. П.М. Мелиоранский и изучение эпоса «Едигей» / В.М. Жирмунский // Тюркологический сборник. – 1972. – М., 1973. – С. 141–185.

139. Жолковский А.К. Инварианты Пушкина / А.К. Жолковский // Труды по знаковым системам. 11: Семиотика текста / отв. ред. И. Чернов. Тарту, 1979. – С. 3–25.
140. Жолковский А. О понятиях инвариант и поэтический мир. 1 лекция / А. Жолковский. – Канал «Культура» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=3sSDRu0x0Uk> (дата обращения: 26.07.2021).
141. Жолковский А.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. – М.: Прогресс, 1996. – 344 с.
142. Жолковский А.К. К понятию «тема» и «поэтический мир» / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов // Ученые записки Тартуского ун-та. – Тарту, 1975. – Вып. 365. – С. 150–163.
143. Завьялова В. «Разве то, что татарский народ еще живет, – это не чудо?» / В. Завьялова, А. Нигматуллин // Бизнес-онлайн. – 2019. – 22 апреля [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.business-gazeta.ru/article/421768> (дата обращения – 06.02.2022).
144. Загидуллина Д.Ф. Авангард в татарской литературе 1960-1980 гг.: причины возникновения и национальные особенности / Д.Ф. Загидуллина // Филология и культура. Philology and culture. – 2014. – №2 (36). – С. 126–130.
145. Загидуллина Д.Ф. Авангардные явления в тюркоязычных литературах СССР в середине XX века: Амирхан Еники и Чингиз Айтматов / Д.Ф. Загидуллина // Возрождение национальных литератур во 2-ой половине XX века и Чингиз Айтматов: Сб. материалов Международной научно-практической конференции / сост.: А.Ф. Ганиева, Л.Р. Надыршина, Ф.Х. Миннуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2018. – С. 6–15.
146. Загидуллина Д.Ф. Татарская литература XX – нач. XXI в.: «мягкость» модернизма-авангарда-постмодернизма (к постановке проблемы) / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2020. – 256 с.
147. Загидуллина Д.Ф. Модернизм в татарской литературе первой трети XX века / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2013. – 207 с.

148. Загидуллина Д.Ф. Современная татарская проза (1986–2016 гг.): основные тенденции историко-культурного процесса / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017а. – 246 с.

149. Загидуллина Д.Ф. Татарская литература и национальный театр: одна дорога на двоих / Д.Ф. Загидуллина // Театр XXI века и вызовы нового времени: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию татарского театра. – Казань: Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, 2016. – С. 4–13.

150. Загидуллина Д.Ф. Татарская поэзия рубежа XX-XXI веков (1986–2015 гг.): эстетические ориентиры и художественные поиски / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017б. – 268 с.

151. Зайнуллина Г.И. Элементы соц-арта и постсоц-арта в татарском драматическом театре на рубеже XX-XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Г.И. Зайнуллина. – Москва, 2010. – 28 с.

152. Зайцева Т.И. К вопросу о становлении удмуртской драматургии / Т.И. Зайцева // Филологические исследования на рубеже XX – XXI веков: традиции, новации, итоги, перспективы, сб. ст. – Сыктывкар, 2012. – С. 179–181.

153. Зайцева Т.И. Удмуртская драматургия второй половины XX – начала XXI века: проблематика, художественное своеобразие, жанровые искания» / Т.И. Зайцева, Н.В. Кондратьева, М.В. Ившина. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2018. – 186 с.

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

155. Закирзянов А.М. Мифопоэтическая основа драмы Т. Миннуллина «Мулла» / А.М. Закирзянов // Башкирский народный эпос «Урал батыр» и духовное наследие народов мира: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 80-летию со дня рождения выдающегося ученого-фольклориста, доктора филологических наук, профессора

А.М. Сулейманова (24 мая 2019 года). – Ч. 1. – Уфа: Издательство БГПУ, 2019а. – С. 148–152.

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

157. Закирзянов А.М. Молодые герои в современной татарской драматургии / А.М. Закирзянов // Проблемы марийской и сравнительной филологии. Сборник статей VII (заочной) Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Йошкар-Ола: Марийский гос. ун-т, 2020. – С. 124–127.

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

159. Закирзянов А.М. Современная татарская драматургия (2016–2020 гг.): проблематика и поэтика / А.М. Закирзянов // Национальные литературы в контексте культурной интеграции: материалы Международного круглого стола (9 июня 2021 г., г. Казань). Вып. 3 / сост.: Л.Р. Надыршина, Ф.Х. Миннуллина. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2021. – С. 152–163.

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

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

162. Закирова И.Г. Народное творчество периода Золотой Орды: мифологические и исторические основы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.09 / И.Г. Закирова. – Казань, 2011. – 67 с.

163. Зайцева Т.И. К вопросу о становлении удмуртской драматургии / Т.И. Зайцева // Филологические исследования на рубеже XX – XXI веков: традиции, новации, итоги, перспективы. Сб. статей. – Сыктывкар, 2012 – С. 179–181.
164. Золотарев Е.С. Золотое двадцатилетие. Очерки / Е.С. Золотарев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1989. – 168 с.
165. Ибрагимов М.И. Драма Х. Вахита «Первая любовь» / М.И. Ибрагимов // Вахит Х.К. Первая любовь: пьесы / [сост., авт. анализ. ст. М.И. Ибрагимов]. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012а. – С. 131–136.
166. Ибрагимов М.И. Комедия Т. Миннуллина «Альмандар из Альдермеша» / М.И. Ибрагимов // Миннуллин Т. Альмандар из Альдермеша: пьесы / [сост., авт., анализ. ст. М.И. Ибрагимов]. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2001. – С. 75–79.
167. Ибрагимов М.И. Миф в татарской литературе XX в.: проблемы поэтики / М.И. Ибрагимов. – Казань: Gumanitarya, 2003. – 64 с.
168. Ибрагимов М.И. Предисловие / М.И. Ибрагимов // Вахит Х.К. Первая любовь: пьесы / [сост., авт. анализ. ст. М.И. Ибрагимов]. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012б. – С. 5–15.
169. Ибрагимов М.И. Экзистенциальная безопасность как категория сопоставительного литературоведения / М.И. Ибрагимов // Проблемы истории, культуры и развития языков народов Татарстана и Волго-Уральского региона: Материалы научно-практической конференции / ред. кол.: А. Бурханов (отв. ред.) и др. – Казань, Gumanitarya, 2002. – С. 45–51.
170. Иванов А.Е. Марийская драматургия: основные этапы развития / А.Е. Иванов. – Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1969. – 274 с.
171. Ившина М.В. Жанровые особенности удмуртской драматургии 1960-2010-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / М.В. Ившина. – Чебоксары, 2015. – 177 с.

172. Игламов Н.Р. Об одной «забытой пьесе»: «На Кандре» К. Тинчурина / Н.Р. Игламов // Кәрим Тинчурин һәм театр сәнгате: Бөтенроссия фәнни-гамәли конференциясе материаллары. – Казан, 2007. – Б. 75–84.
173. Игламов Р.М. Выдающийся драматург / Р.М. Игламов. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1987. – 112 с.
174. Илялова И.И. Межнациональные связи татарского театра / И.И. Илялова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1985. – 240 с.
175. Илялова И.И. Татарский государственный академический театр имени Г. Камала / И.И. Илялова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1996. – 192 с.
176. Илялова И.И. Театр имени Камала: очерк истории [Татар. гос. акад. театра] / И.И. Илялова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1986. – 328 с.
177. Илялова И.И. Театр имени Тинчурина / И.И. Илялова. – Казань: Идель-Пресс, 2002. – 280 с.
178. История татарской литературы нового времени (XIX – XX века). – Казань: Фикер, 2003. – 472 с.
179. История татарской советской литературы. – М.: Наука, 1965. – 578 с.
180. Истякова Р.А. Стилиевые особенности современной башкирской драмы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Р.А. Истякова. – Уфа, 2009. – 173 с.
181. Кадырова А.О. Пьесы Исхаки на тему трудовой интеллигенции / А.О. Кадырова. – Казань: Меддок, 2006. – 190 с.
182. Кадырова А.О. Пьесы Исхаки на тему интеллигенции – аспект «новой драмы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / А.О. Кадырова. – Казань, 2007. – 27 с.
183. Капитайкин З. «Хужа Насретдин» и «Асель» / З. Капитайкин // Ленинградская правда. – 1966. – 24 сент.
184. Каримова А.А. Идеино-эстетическая эволюция проблемы феминизма в творчестве Гаяза Исхаки: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.02 / А.А. Каримова. – Казань, 2000. – 26 с.
185. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема / А.А. Карягин. – М.: Наука, 1971. – 224 с.

186. Каюмова Г.И. Концепция личности в драматургии Ризвана Хамида и её художественное воплощение: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Г.И. Каюмова. – Казань, 2007. – 23 с.
187. Кильмухаметов Т.А. Поэтика башкирской драматургии / Т.А. Кильмухаметов. – Уфа: Китап, 1995. – 336 стр.
188. 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 / К.Д. Кириллов. – М., 1991. – 23 с.
189. Кириллова И.Ю. Национальная идентичность и особенности ее отражения в современной драматургии Поволжья / И.Ю. Кириллова // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. – 2021а. – №3. – С. 46–52.
190. Кириллова И.Ю. Поиски национальной идентичности в современной чувашской и татарской драматургии / И.Ю. Кириллова // Татары и чувашы – ветви одного древа: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Чебоксары: Издательско-полиграфическая компания «Новое время», 2021б. – С. 361–368.
191. Кириллова И.Ю. Чувашская и марийская драматургия: общее и особенное / И.Ю. Кириллова // Чуваши и марийцы – соседи по «общему дому»: материалы Межрегиональной научно-практической конференции. – Чебоксары: Изд-во Чувашского государственного института гуманитарных наук, 2019а. – С. 338–349.
192. Кириллова И.Ю., Мышкина А.Ф. Особенности зарождения развития драматургии в чувашской и марийской литературах / И.Ю. Кириллова, А.Ф. Мышкина / Вестник Марийского государственного университета. – 2019б. – Т. 13. – №4. – С. 578–582.
193. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986). – Т. 7: 1938–1945. – М.: Политиздат, 1985. – 574 с.
194. Кралина Н.П. Драматургия и театр / Н.П. Кралина // История удмуртской советской литературы: в 2 т. Т. 2 / Ин-т мировой лит. им. А.М.

Горького АН СССР, НИИ; редкол.: В.М. Ванюшев, Н.Н. Воробьева; рук. авт. кол. В.М. Ванюшев; редкол.: А.Г. Шкляев, С.М. Хитрова. – Ижевск: Удмуртия, 1988. – С. 160–172.

195. Куйвинен П.У. Гармонь в традиционной культуре казанских татар: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / П.У. Куйвинен. – Казань, 2015. – 27 с.

196. Кун Т. Структура научных революций / пер. с англ. И.З. Налетова / Т. Кун. – М.: Прогресс, 1975. – 288 с.

197. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. – Т. 1: 1953–1968 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003а. – 413 с.

198. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. – Т. 2: 1968–1990 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003б. – 688 с.

199. Лисенко А.Р. Тема одиночества в пьесе Н.-М. Штокманна «Корабль не придет» / А.Р. Лисенко // Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25–27 октября 2016 г.) / под ред. Т.Г. Прохоровой и Е.Н. Шевченко. – Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2017. – С. 97 – 103.

200. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – №8. – С. 74–78.

201. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература / Д.С. Лихачев. – Л.: Сов. писатель, 1984. – 271 с.

202. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. – Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю.М. Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – 479 с.

203. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 2002. – 768 с.

204. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
205. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство–СПб», 1996. – 848 с.
206. Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 1997. – 845 с.
207. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 2000. – 704 с.
208. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 382 с.
209. Макарова В.Ф. Особенности становления татарской смеховой прозы / В.Ф. Макарова // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – 2011. – №4. – С. 120–127.
210. Мессер Р. Фильмы, ждущие своих авторов / Р. Мессер // Искусство и жизнь. – 1938. – №2. – С. 18–19.
211. Миннуллина Ф.Х. Драматургия Юнуса Сафиуллина (эволюция творчества): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Ф.Х. Миннуллина. – Казань, 2007. – 26 с.
212. Миннуллина Ф.Х. Жанр драмы в татарской драматургии рубежа XX–XXI веков / Ф.Х. Миннуллина. – Казань: ИЯЛИ, 2019. – 144 с.
213. Миннуллина Ф.Х. Новые идеологические и эстетические принципы в татарской драматургии 20-х годов XX века (на примере пьес Ш. Усманова «Кровавые дни» и Г. Ибрагимова «Новые люди») / Ф.Х. Миннуллина, Г.Н. Зайнеева, Л.Ш. Гарипова. – Казанская наука. – 2021. – №9. – С. 35–36.
214. Мустафин Р.А. Силуэты: Литературные портреты писателей Татарстана / Р.А. Мустафин. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2006. – 350 с.
215. Мухаметзянов Л.Х. Татарский эпос: книжные дастаны / Л.Х. Мухаметзянова. – Казань: 2014. – 380 с.

216. Мухаметшин Р.М. Джадидизм и проблемы развития духовной культуры тюркских народов России на рубеже XX-XXI веков / Р.М. Мухаметшин // Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов: Сборник материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения педагога-просветителя, художника Ш.А. Тагирова (17-18 апреля 2008 г.). – Казань: Алма-Лит, 2008. – С. 7–9.

217. Неупокоева Г.И. История всемирной литературы: проблемы системного и сравнительного анализа / Г.И. Неупокоева. – М: Наука, 1976. – 359 с.

218. Нигматуллина Ю.Г. «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: Фэн, 2002. – 175 с.

219. Нигматуллина Ю.Г. Комплексное исследование художественного творчества: проблемы прогнозирования / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. – 150 с.

220. Нигматуллина Ю.Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань: Фэн, 1997. – 190 с.

221. Нигматуллина Ю.Г. Основы методики системного анализа произведения художественной литературы / Ю.Г. Нигматуллина. – Казань, 1992. – 108 с.

222. Ноэль Ж.-Б. Воссоздать рукопись, описать черновики, составить авантекст / Ж.-Б. Ноэль // Генетическая критика во Франции. Антология / отв. ред. А. Д. Михайлов. – М., 1999. – С. 98–114.

223. Отказываться ли нам от социалистического реализма? «Круглый стол» «Литературной газеты» // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. – М.: Сов. писатель, 1990. – 413 с.

224. Павлов Н.С. Проблема конфликта в чувашской драматургии / Н.С. Павлов. – Чебоксары: Чувашкнигоиздат, 1966. – 96 с.

225. Пави П. Словарь театра / пер. с фр. / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

226. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: стенографический отчет. – М.: Худ. лит-ра, 1934. – 718 с.
227. Пропп В.Я. Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
228. Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / А. Прохоров / пер. с англ. Л.Г. Семеновой и М.А. Шерешевской. – СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007. – 344 с.
229. Пушкина Н.В. Фольклор и марийская драматургия 1912–1929 гг. / Н.В. Пушкина // Проблемы марийской и сравнительной филологии: сборник статей. – Йошкар-Ола: Изд-во Марийского государственного университета. – С. 220–226.
230. Репертуар Татарского академического театра имени Галиасгара Камала, 1906–1996 гг. / сост. И. Илялова. – Казань, 1996. – 46 с.
231. Роднянская И.Б. Художественность / И.Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 1177–1180.
232. Рубцова Е.В. Историчность парадигм искусства и проблема современной художественности: автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.04 / Е.В. Рубцова. – Екатеринбург, 2004. – 23 с.
233. Руднева Е.Г. Романтика в русском критическом реализме (Вопросы теории) / Е.Г. Руднева. – М.: МГУ, 1988. – 176 с.
234. Сагитова Г.Р. Художественная картина мира в драматургии Аяза Гилязова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Г.Р. Сагитова. – Казань, 2007. – 27 с.
235. Салимзянов М. «Хужа Насретдин» в Оренбурге / М. Салимзянов // Южный Урал. – 1969. – 20 сент.
236. Салимзянов М. 300 спектаклей «Хужа Насретдин» / М. Салимзянов // Советская литература и искусство. – 1943. – 25 дек.

237. Салихов Р.Г. Концепция героя в татарском литературоведении: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Р.Г. Салихов. – Елабуга, 1999. – 401 с.
238. Салихова А.Р. Особенности формирования и развития татарского сценического искусства / А.Р. Салихова. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – 360 с.
239. Самигуллина Л.М. Концепция героя в период зарождения и становления татарской драматургии (1887–1910): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Л.М. Самигуллина. – Казань, 2004. – 22 с.
240. Сарбашева А.М. Балкарская драматургия: этнофольклорная традиция, эволюция, жанровая специфика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / А.М. Сарбашева. – Нальчик, 2015. – 345 с.
241. Сарбашева А.М. Проблематика и поэтика национальной комедии (на материале творчества балкарских драматургов) / А.М. Сарбашева // Известия Кабардино-Балкарского научного центра РАН. – 2014. – №4 (60). – С. 208–2013.
242. Сарбашева А.М. Фольклорно-этнографический компонент в художественной структуре современной балкарской драмы / А.М. Сарбашева // Вестник Башкирского университета. – 2015. – Т. 20. №2. – С. 576–580.
243. Саттарова А.М. Современная татарская драматургия (1985–2000 гг.): концепция эпохи и героя / А.М. Саттарова. – Казань: Гуманитария, 2003. – 152 с.
244. Саттарова А.М. Современная татарская драматургия: 1985 – 2000 гг. (концепция эпохи и героя): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / А.М. Саттарова. – Казань, 2004. – 162 с.
245. Сергеев В. Несколько застарелых вопросов / В. Сергеев // Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 20–26.
246. Стрельникова О. Седьмое пришествие Ходжи // Республика Татарстан. – 2015. – №20 (27825). – 13 февр. – Режим доступа: <http://rt-online.ru/pubr-kult-10119863/> (дата обращения: 26.07.2021).
247. Султанов К.К. Национальное самосознание и ценностные ориентации литературы / К.К. Султанов. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 196 с.
248. Султанова Р.Р. Исламская эстетика и сценография татарского театра / Р.Р. Султанова // Театр XXI века и вызовы нового времени: материалы

Международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию татарского театра. – Казань: Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, 2016. – С. 138–149.

249. Султанова Р.Р. Сценография произведений Г. Камала: особенности художественного пространства / Р.Р. Султанова // Галиэсгар Камал: Эдип һәм заман. – Казан, 2005. – С. 70–77.

250. Султанова Р.Р. Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX – нач. XXI в.) / Р.Р. Султанова. – Казань: ИД «Казанская недвижимость», 2019. – 592 с.

251. Султанова Р.Р. Сценография татарского театра: основные этапы и закономерности развития (XX – нач. XXI в.): дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Р.Р. Султанова. – Москва, 2018. – 440 с.

252. Табориская Е.М. Литературный процесс: Курс лекций по введению в литературоведение / Е.М. Табориская. – СПб.: Петербургский институт печати, 2001. – 112 с.

253. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

254. Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – М., ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – 624 с.

255. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия / авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2002. – 467 с.

256. Троицкий М. Театр Камала презентует неоднозначную, зашифрованную пьесу! / М. Троицкий // Комсомольская правда. – 2015. – 20 янв. – Режим доступа: <https://www.kazan.kp.ru/online/news/1951195/> (дата обращения: 10.09.2021)

257. Тюпа В.И. Альтернативный реализм / В.И. Тюпа // Избавление от миражей: Социалистический реализм с разных точек зрения. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 345–372.

258. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие / В.И. Тюпа. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
259. Тюпа В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ) / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
260. Урнов Д.М. Литература и движение времени: (Из опыта англ. и амер. лит. XX в.) / Д.М. Урнов, В.М. Урнов. – М.: Художественная литература, 1978. – 269 с.
261. Фатхуллин А.А. Природа конфликта в современной башкирской драматургии: 1980–2000 гг.: дис. ...канд. филол. наук: 10.01.02 / А.А. Фатхуллин. – Уфа, 2006. – 169 с.
262. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф.П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 454 с.
263. Федь Н.М. Искусство комедии или мир сквозь смех / Н.М. Федь. – М.: Наука, 1978. – 214 с.
264. Фрейденберг О.М. Миф и театр / О.М. Фрейденберг. – М.: ГИТИС, 1988. – 131 с.
265. Хабутдинов А. Образ Наки Исанбета в татарской прозе / А. Хабутдинов, М. Хабутдинова // Филология и культура. – 2019. – №4 (58). – С. 191–201.
266. Хабутдинова М.М. Талантом обретенное бессмертие: итоги театральной декады в честь 80-летия Туфана Миннуллина / М.М. Хабутдинова // Tatarica. – 2015. – №2 (5). – С. 81–102.
267. Хайруллин Р. Насретдин снова смеется / Р. Хайруллин // Театральная жизнь. – 1967. – №6. – С. 29.
268. Хайруллина В.И. Народный эпос «Идегей» и его исторические основы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09 / В.И. Хайруллина. – Казань, 1999. – 151 с.
269. Хайруллина Д.М. Образ женщины в русской и татарской литературе 1890-1917 годов на примере творчества Г. Исхаки и М. Горького: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Д.М. Хайруллина. – Казань, 2005. – 20 с.

270. Хализев В.Е. Драма / В.Е. Хализев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 242-243.
271. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В.Е. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
272. Хализев В.Е. Драма как явление искусства / В.Е. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
273. Ханзафаров Н.Г. Татарская комедия (истоки и развитие) / Н.Г. Ханзафаров. – Казан: Фэн, 1996. – 228 с.
274. Ханнанов Р.Г. Татарская сценическая литература в контексте тюркской драматургии (конец XIX – начало XX веков): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Р.Г. Ханнанов. – Казань, 2009. – 22 с.
275. Хаплекхамитов Р.Б. Татарская творческая интеллигенция и власть (1944–1965 гг.): автореф. дис. ...канд. истор. наук: 07.00.02 / Р.Б. Хаплекхамитов. – Казань, 2008. – 24 с.
276. Хасанов М.Х. Писатель, ученый, революционер: страницы жизни и творчества Г. Ибрагимова / М.Х. Хасанов. – М.: Наука, 1987. – 318 с.
277. Чернов Е.И. Годы и конфликты / Е.И. Чернов. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1981. – 150 с.
278. Чернов Е.И. Драматурги Мордовии / Е.И. Чернов. – Саранск: Марийское кн. изд-во, 1991. – 188 с.
279. Шаехов Л.М. Трагедия в стихах в татарской драматургии: зарождение и развитие: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Л.М. Шаехов. – Казань, 2012. – 22 с.
280. 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 / Г.А. Шакирова. – Елабуга, 2000. – 20 с.
281. Шамсутова А.А. Отражение просветительских концепций в татарской драматургии XIX – нач. XX вв. / А.А.Шамсутова // Просветительское движение у

тюркских народов и творчество Абая: материалы Междунар. науч. конф., посв. 175-летию со дня рождения казахского поэта, просветителя, общественного деятеля Абая Кунанбаева. Казань, 14 декабря 2020 г. / сост.: Ф.Г. Файзуллина, Г.А. Хуснутдинова. – Казань: ИЯЛИ, 2020. – С. 280–283.

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

283. Шарипова А.С. Морально-этическая концепция в драматургии Юнуса Аминова: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.02 / А.С. Шарипова. – Казань, 2007. – 29 с.

284. Шарипова А.С. Создание новых правил художественности в татарской сценической литературе 1970-1980-х годов: драматургия Ильдара Юзеева / А.С. Шарипова // Успехи гуманитарных наук. – 2021а. – №12. – С. 31-36.

285. Шарипова А.С. Фольклорные мотивы в татарской драматургии 1930-1940-х годов (на примере пьес Наки Исанбета) / А.С. Шарипова // Успехи гуманитарных наук. – 2021б. – №12. – С. 53-57.

286. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева / С.Е. Шаталов. – М.: Наука, 1979. – 312 с.

287. Шибанов В.Л. Диалог культур в современной удмуртской драматургии / В.Л. Шибанов. Национальные литературы республик Поволжья (1980–2010 гг.): коллективная монография / науч. ред. В.Р. Аминова. – Барнаул: ИГ «Си-пресс», 2012. – С. 153–160.

288. Шибанов В.Л. Литературный контекст современной удмуртской драматургии / Литература Урала: история и современность: сб. ст. – Вып. 3. – Т. 2 / В.Л. Шибанов. – Екатеринбург: Союз писателей, 2007. – С. 288–297.

289. Юзмухаметова Л.Н. Постмодернизм в татарской прозе: диалог с западными и восточными художественными традициями: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02; 10.01.08 / Л.Н. Юзмухаметова. – Казань, 2014. – 32 с.

290. Юсупова Н.М. Система образов-символов в татарской поэзии первой половины XX века: монография / Н.М. Юсупова. – Казань: Ихлас, 2018. – 312 с.

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

б) на татарском языке

292. Aidarski Y. Tiatr sangate / Y. Aidarski. – Kazan: Tatizdat, 1931. – 686 s.

293. Әдәбият белеме: терминнар һәм төшенчәләр сүзлеге [төз.: Д.Ф. Заһидуллина һ.б.]. – Казан: Мәгариф, 2007. – 231 б.

294. Әхмәдуллин А.Г. Дәрәсләккә ирешү юлында: мәкаләләр жынтыгы / А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр, 1993. – 256 б.

295. Әхмәдуллин А.Г. Драматургиябезнең кайбер тенденцияләре / А.Г. Әхмәдуллин // Казан утлары. – 1970. – №6. – Б. 128–137.

296. Әхмәдуллин А. Г. Ибраһимов һәм татар драматургиясе / А.Г.Әхмәдуллин // Сәхнә әдәбияты һәм тормыш. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980а. – Б. 165–177.

297. Әхмәдуллин А.Г. Күңелләргә уятыр: хәзерге татар драматургиясе / А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Мәгариф, 2007. – 223 б.

298. Әхмәдуллин А.Г. Офыклар киңәйгәндә: әдәби тәнкыйть мәкаләләре / А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. – 228 б.

299. Әхмәдуллин А.Г. Сәхнә әдәбияты һәм тормыш: әдәби тәнкыйть мәкаләләре / А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980 б. – 304 б.

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

301. Әхмәдуллин А.Г. Фәтхи Бурнаш / А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1967. – 176 б.

302. Әхмәдуллин А.Г. Яңарыш юлында: фәнни мәкаләләр / А.Г. Әхмәдуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – 206 б.
303. Батталова А.Д. Татар драматургиясендә йорт образының үсеш-үзгәреше (1960-2000 еллар): филол. фән. ... канд. дис: 10.01.02. / А.Д. Батталова. – Казан, 2006. – 175 б.
304. Батталова А.Д. Татар драматургиясендә йорт образының үсеш-үзгәреше (1960–2000 еллар): Монография / А.Д. Батталова. – Казан, 2009. – 132 б.
305. Бәширов Ф.К. Атылган йолдыз яктысы / Ф.К. Бәширов // Мәдәни жомга. 2007. – 2 нояб. – Б. 14-15.
306. Бәширов Ф.К. XX йөз башы татар прозасы / Ф.К. Бәширов. – Казан: Фикер, 2002. – 287 б.
307. Белоусова Л. Мансур Гыйләжев: «Мин Микулай язмышы белән янып яшим...» / Л. Белоусова / [Электронный ресурс] // Туганайлар. – 2020. – 23 июнь. – Режим доступа: <http://tuganaylar.ru/news/mill%D3%99t-hakyina-%D2%97an-atyip/mansur-gyulev-min-mikulay-yazmyshy-beln-yanyp-yashim> (дата обращения: 02.02.2022).
308. Гайнанова Л. «Мөгәллимә» пьесасы / Л. Гайнанова // Мирас. – 1998. – № 1. – Б. 108–109.
309. Гайнуллин М.Х. Галиасгар Камал (Тормышы һәм иҗат юлы) / М.Х. Гайнуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1978. – 40 б.
310. Галиуллин Т.Н. Шагыйрьләр һәм шигырьләр / Т.Н. Галиуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. – 208 б.
311. Ганиева Р.К. Гаяз Исхаки / Р.К. Ганиева // Татарская энциклопедия: в 6 т. – Казань: Институт татарской энциклопедии, 2005. – Т. 2. – С. 629.
312. Ганиева Р.К. Исхакый иҗаты / Р.К. Ганиева // Мирас. – 1998. – №5. – Б. 63–78.
313. Ганиева Р.К. XX гасыр башы татар модернистик әдәбияты һәм Фатих Әмирхан / Р.К. Ганиева // Фәнни Татарстан. – 2016. – №4. – Б. 29–36.
314. Гыйззәт Б. Гафур Коләхмәтов: 1881–1918: тормышы һәм иҗаты турында кыскача очерк / Б. Гыйззәт. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1981. – 40 б.

315. Гыйззэт Б. Драматург Тажи Гыйззэт / Б. Гыйззэт. – Казан: Таткнигоиздат, 1957. – 111 б.
316. Гыйззэт Б. Татар драматургиясенң үсеш юлы / Б. Гыйззэт // Татар пьесалары антологиясе. Китап 1. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – Б. 5–24.
317. Гыйззэт Б. Утызынчы елларда Татар дәүләт академия театры / Б. Гыйззэт // Татар совет театры: очерклар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. – Б. 130–161.
318. Гыйләжев Т.Ш. Г. Камалның башлангыч чор драматургиясендә идея-эстетик үзенчәлекләр / Т.Ш. Гыйләжев // Галиәсгар Камал: эдип һәм заман. – Казан, 2005. – Б. 41–49.
319. Гыймранова Д.Ә. Сабир Өметбаев исемендәге Минзәлә татар дәүләт драма театры / Д.Ә. Гыймранова. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. – 279 б.
320. Даутов А.И. Илдар Юзеев шигъриятендә романтизм / А.И. Даутов. – Казан: ИНТЕЛПРЕСС, 2002. – 152 б.
321. Даутов Р.Н. Совет Татарстаны язучылары / Р.Н. Даутова, Н.Б. Нуруллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – 639 б.
322. Жәлил М. «Хужа Насретдин» / М. Жәлил // Кызыл Татарстан. – 1940. – 29 апр.
323. Закиржанов Ә. Баязит нигә өзгәленә? / Ә. Закиржанов // Мәдени жомга. – 2011. – 19 гыйн. – Б. 19.
324. Закиржанов Ә.М. Гаяз Исхакий һәм XX йөз башы татар драматургиясе / Ә.М. Закиржанов // Фәнни Татарстан. – 2018а. – №2. – Б. 59–66.
325. Закиржанов Ә.М. Драматургия / Ә.М. Закиржанов / Татар әдәбияты тарихы: сигез томда [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 6 т.: 1960-1980 еллар / [фәнни мөх. Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018 б. – Б. 453–483.
326. Закиржанов Ә.М. Драматургия / Ә.М. Закиржанов // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 7 т.: 1985–2000 еллар / [фәнни мөх.: Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов]. – Казан: Фолиант, 2019 а. – Б. 320–346.

327. Закиржанов Ә.М. Заман белән бергә: Әдәби тәнкыйть мәкаләләре / Ә.М. Закиржанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 175 б.
328. Закиржанов Ә.М. К. Тинчурин поэтикасында символлар / Ә.М. Закиржанов // Кәрим Тинчурин һәм татар сәнгате: Бөтенроссия фәнни-гамәли конференциясе материаллары. – Казан, 2007. – Б. 67–75.
329. Закиржанов Ә.М. Рухи таяныч: әдәби тәнкыйть мәкаләләре / Ә.М. Закиржанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 288 б.
330. Закиржанов Ә.М. Туфан Миңнуллин // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 7 т.: 1985–2000 еллар / [фәнни мөх.: Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов]. – Казан: Фолиант, 2019б. – Б. 347–373.
331. Закиржанов Ә.М. Т. Миңнуллинның XX гасыр ахыры ижатында әдәби-эстетик эзләнүләр / Ә.М. Закиржанов // Фәнни Татарстан. – 2019в. – №3. – Б. 57–64.
332. Закиржанов Ә.М. Татар әдәбият белеме: традицияләр һәм үсеш тенденцияләре / Ә.М. Закиржанов. – Казан: ТӘҺСИ, 2018в. – 352 с.
333. Закиржанов Ә.М. Хәзерге татар драматургиясендә мифологизм / Ә.М. Закиржанов // Tatarica. – 2005. – №2 (5). – Б. 61–80.
334. Закиржанов Ә.М. Хәзерге татар драматургиясенә актуаль мәсьәләләре: Уку-уқыту әсбабы / Ә.М. Закиржанов. – Казан: Казан ун-ты нәшр., 2010. – 76 б.
335. Закиржанов Ә.М. Яңарыш юлыннан / Ә.М. Закиржанов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. – 303 б.
336. Заһидуллина Д.Ф. 1960–1980 еллар татар әдәбияты: яңарыш майданнары һәм авангард эзләнүләр: монография / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 383 б.
337. Заһидуллина Д.Ф. Әдәби хәрәкәт / Д.Ф. Заһидуллина // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 8 т.: 2001–2020 еллар / [фәнни мөх.: Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов]. – Казан: Фолиант, 2021а. – 2021. – Б. 11–41.

338. Заһидуллина Д.Ф. Әдәбият кануннары һәм заман / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2000. – 271 б.

339. Заһидуллина Д.Ф. Г. Исхакыйның әдәби ижаты: милләтне үстерү-үзгәртү юлын эзләү / Д.Ф. Заһидуллина // Гаяз Исхаки и национальное возрождение татар в начале XX века: материалы международной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения Г. Исхаки / сост.: Ф.Х. Миннуллина, А.Ф. Ганиева, Л.Р. Надыршина. – Казань: ИЯЛИ, 2018. – Б. 10–17.

340. Заһидуллина Д.Ф. Модернизм һәм XX йөз башы татар прозасы / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2003. – 255 б.

341. Заһидуллина Д.Ф. Зөлфәт Хәким / Д.Ф. Заһидуллина // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 8 т.: 2001–2020 еллар / [фәнни мөх.: Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов]. – Казан: Фолиант, 2021б. –Б. 448–477.

342. Заһидуллина Д.Ф. Яңа дулкында (1980-2000 еллар татар прозасында традицияләр һәм яңачалык / Д.Ф. Заһидуллина. – Казан: Мәгариф, 2006. – 255 б.

343. Ибраһимов Г. «Галиябану» хакында бер-ике сүз // Ибраһимов Г. Әсәрләр: 15 томда. – 8 т.: Әдәбият һәм сәнгать турында мәкаләләр, хезмәтләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – 431 б.

344. Исмәгыйлев Ә.И. Комедияләр турында: комедиянең жанр үзенчәлегә / Ә.И. Исмәгыйлев. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – 176 б.

345. Исмәгыйлев Ә.И. Комедиянең жанр үзенчәлегә / Ә.И. Исмәгыйлев. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2005. – 302 б.

346. Исмәгыйлев Ә.И. Сәнгать һәм жанр / Ә.И. Исмәгыйлев. – Казан: «Сүз» нәшрияты, 2011. – 360 б.

347. Йосыпова Н. Соңгы еллар татар драматургиясе / Н. Йосыпова // Хәзерге татар әдәбияты / [редкол.: Н.М. Вәлиев һ.б.; төз.: Г.Р. Закирова, Л.Ә. Гыйззәтуллина]. – Казан: Мәгариф, 2008. – Б. 436–443.

348. Йосыпова Н.М. Илдар Юзеев / Н.М. Йосыпова // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда [төз. Р. Ф. Рахмани]. – 6 т.: 1960–1980 еллар / [фәнни мөх.

Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – Б. 319–345.

349. Кутуй Г. «Хужа Насретдин» / Г. Кутуй // Красная Татарстан, 1940, 21 сент.

350. Макарова В. Тормыш – кемгә уен, кемгә йөк / В. Макарова // Чаллы татар дәүләт театры: 25 еллык ижат эшчәнлегенә багышланган җыентык. – Воронеж: МС, 2015. – Б. 344–348.

351. Мәхмүтов Һ.К. Октябрьгә кадәр татар театры / Һ.К Мәхмүтов, И.И. Илялова, Б.Г. Гыйззәт; СССР Фәннәр Академиясенә Казан филиалы. Г. Ибраһимов исемендәге тел, әдәбият һәм тарих институты. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. – 399 б.

352. Миңнегулов Х. Гаяз Исхакыйның мөһәҗирлектәге ижаты / Х. Миңнегулов. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. – 367 б.

353. Миңнуллин К.М. Төрки әдәбиятлар багланышлары (Тукай һәм Сабир ижатлары мисалында) / К.М. Миңнуллин // Фәнни Татарстан. – 2016. – №4. – Б. 94–99.

354. Миңнуллина Ф.Х. XX–XXI гасыр чигендә татар драматургиясендә монодрама жанры / Ф.Х. Миңнуллина // Жанрово-стилевое развитие национальных литератур в XX–XXI вв.: материалы Международной научно-практической конференции (4 декабря 2020 г., г. Казань). – Вып. 2 / сост. А.Ф. Ганиева, Ф.Х. Миннуллина, Л.Р. Надыршина. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибраһимова, 2020. – С. 174–178.

355. Миңнуллина Ф.Х. М. Гыйләҗев ижатында гомумкешлек кыйммәтләренә чагылышы / Ф.Х. Миңнуллина // Фәнни Татарстан. – 2019. – №2. – Б. 46–54.

356. Миңнуллина Ф.Х. Мансур Гыйләҗев / Ф.Х. Миңнуллина // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 8 т.: 2001–2020 еллар / [фәнни мөх.: Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов]. – Казан: Фолиант, 2021. – Б.477–493.

357. Мортазин В. Татар театры тарихыннан // В. Мортазин, Т. Ченәкәй. – М.: СССР халыкларының үзәк нәшр., 1926. – 106 б.
358. Мостафин Р.Ә. Илдар Юзеев // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. – Т. 6: 60–90 еллар әдәбияты / СССР Фәннәр Академиясе, Казан филиалы; Г. Ибраһимов исемдәге Тел, әдәбият һәм тарих институты [ред. кол.: Ф.К. Бәширов, Ф.Г. Галимуллин, Ф.М. Мусин, Н.Г. Ханзафаров, Н.Ш. Хисамов] / Р.Ә. Мостафин. – Казан: Раннур, 2001. – Б. 299–315.
359. Мөхәммәтшин З.Г. Фатих Халидинең ижат мирасы / З.Г. Мөхәммәтшин. – Казан: Таң-Заря, 2001. – 159 б.
360. Мусин Ф.М., Заһидуллина Д.Ф. Әдәби хәрәкәт / Ф.М. Мусин, Д.Ф. Заһидуллина // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 4 т.: XX йөз башы / [фәнни мөх. Р.К. Ганиева]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2016. – 365–384.
361. Нигъмәти Г. Гафур Коләхмәтов һәм аның пьесалары / Г. Нигъмәти // Г. Коләхмәтов. Яшь гомер. Ике фикер. – Казан: Татгосиздат, 1935а. – Б. 3–12.
362. Нигъмәти Г. Драматург Г. Камалның әдәби эшчәнлек юлы / Г. Нигъмәти // Галиәсгар Камал әсәрләре. – Казан: Татгосиздат, 1935б. – Б. VII–XXIV.
363. Нигъмәти Г. Совет язучысы – драматург Шәриф Камалның әдәби эшчәнлек юлы / Г. Нигъмәти // Кызыл Татарстан. – 1935в. – №1 (4309). – 1 янв.
364. Нигъмәти Г. Татар совет театр һәм драматургиясенең үсеше / Г. Нигъмәти // Совет әдәбияты. – 1935г. – №6. – Б. 95–109.
365. Нигъмәти Г. Шәриф Камал – драматург / ред. Г. Нигъмәти // Шәриф Камал. – Казан: Татгосиздат, 1934. – 58 б.
366. Нәжми К. Формализмга һәм натурализмга каршы / К. Нәжми // Совет әдәбияты. – 1936. – №3. – Б. 60–66.
367. Нуриев Г.С. Сәхнә теле / Г.С. Нуриев, А.Х. Хәйруллина. – Казан: «Отечество» нәшрияты, 2004. – 364 б.

368. Нуриев Г.С. Татар классик драматургия поэтикасы: монография / Г.С. Нуриев. – Казан: Татар дәүләт гуманитар институты нәшрияты, 1999. – 213 б.
369. Нуруллин И.З. Шәриф Камалның ижаты / И.З. Нуруллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1963. – 71 б.
370. Рахмани Р. Кыйблабызга тугрылык / Р. Рахмани // Юныс М. Әсәрләр. Алты томда. 1 том: Хикәя, новелла, повестьлар (1961–1986). – Казан: Рухият, 2003. – Б. 5–38.
371. Рахмани Р.Ф. Нәкый Исәнбәт / Р.Ф. Рахмани, Ф.Х. Миңнуллина // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 5 т.: 1917–1956 еллар / [фәнни мөх. Д.Ф. Заһидуллина]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017. – Б. 374–392.
372. Сәгъди Г. Татар театр әдәбияты һәм аның үсү тарихы / Г. Сәгъди // Татар театры (1906–1926). – Казан: Татарстан дәүләт нәшрияты, 1926. – Б. 8–66.
373. Сәйфи-Казанлы Ф. Татарның олы драматургы Г. Камал / Ф. Сәйфи-Казанлы, Г. Нигъмәти, К. Тинчурин // Совет әдәбияты. – 1933. – №4–5. – Б. 90–92.
374. Сверигин Р. Саф күңелләр жырчысы / Р. Сверигин // Әмир М. Сайланма әсәрләр. – Казан: Татарстан Республикасы «Хәтер» нәшрияты, 2005. – Б. 5–10.
375. Тарханова Г.И. Язучы жаны нигә сызлана? [Электронный ресурс] / Г.И. Тарханова. – Режим доступа: <http://www.tarkhanova.ru/node/289> (дата обращения: 29.01.2022).
376. Татар әдәбияты тарихы: алты томда. – Т. 2: XIX йөз татар әдәбияты / СССР Фәннәр Академиясе, Казан филиалы; Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият һәм тарих институты [ред. кол.: М.Х. Гайнуллин, Н.Г. Ханзафаров, М.В. Гайнетдинов, Р.Ә. Әхмәтов]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. – 564 б.
377. Татар әдәбияты тарихы: алты томда. – Т. 3: XX гасыр башы / СССР Фәннәр Академиясе, Казан филиалы; Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият һәм тарих институты [ред. кол.: Г.М. Халитов, Н.Г. Гыйззәтуллин, А.Г. Әхмәдуллин]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – 600 б.

378. Татар әдәбияты тарихы: алты томда. – Т. 4: Татар совет әдәбияты: 1917–1941 / СССР Фәннәр Академиясе, Казан филиалы; Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият һәм тарих институты [ред. кол.: Н.Г. Юзиев, Н.Ш. Хисамов, Г.М. Халитов]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989а. – 568 б.

379. Татар әдәбияты тарихы: алты томда. – Т. 5: Бөек Ватан сугышы һәм сугыштан соңгы еллар әдәбияты: 1941–1960 / СССР Фәннәр Академиясе, Казан филиалы; Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият һәм тарих институты [ред. кол.: Н.Г. Гыйззәтуллин, Н.Г. Ханзафаров, Н.Ш. Хисамов]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989б. – 544 б.

380. Татар әдәбияты тарихы: алты томда. – Т. 6: 60–90 еллар әдәбияты / СССР Фәннәр Академиясе, Казан филиалы; Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият һәм тарих институты [ред. кол.: Ф.К. Бәширов, Ф.Г. Галимуллин, Ф.М. Мусин, Н.Г. Ханзафаров, Н.Ш. Хисамов]. – Казан: Раннур, 2001. – 543 б.

381. Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. – 3 том: XIX йөз / [фәнни мөх-ре Ф.Г. Галимуллин] / Татарстан Республикасы Фәннәр академиясе, Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият һәм сәнгать ин-ты [төз. һәм жав. мөх-ре Р.Ф. Рахмани]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2015. – 551 б.

382. Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. – 4 том: XX йөз башы / [фәнни мөх-ре Р.К. Ганиева] / Татарстан Республикасы Фәннәр академиясе, Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият һәм сәнгать ин-ты [төз. һәм жав. мөх-ре Р.Ф. Рахмани]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2016. – 533 б.

383. Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. – 5 том: 1917–1956 еллар / [фәнни мөх-ре Д. Ф. Заһидуллина] / Татарстан Республикасы Фәннәр академиясе, Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият һәм сәнгать ин-ты; [төз. һәм жав. мөх-ре Р.Ф. Рахмани]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017. – 622 б.

384. Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. – 6 том: 1960–1980 еллар / [фәнни мөх-ре: Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закирҗанов] / [фәнни мөх-ре Р.К. Ганиева] / Татарстан Республикасы Фәннәр академиясе, Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият һәм сәнгать ин-ты [төз. һәм жав. мөх-ре Р.Ф. Рахмани]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – 775 б.

385. Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. – 7 т.: 1985–2000 еллар / [фәнни мөх.: Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закирҗанов] / [фәнни мөх-ре Р.К. Ганиева] / Татарстан Республикасы Фәннәр академиясе, Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият һәм сәнгать ин-ты [төз. һәм жав. мөх-ре Р.Ф. Рахмани]. – Казан: Фолиант, 2019. – 574 б.

386. Татар әдәбияты тарихы: сигез томда. – 8 том: 2001–2020 еллар / [фәнни мөх-ре: Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закирҗанов] / [фәнни мөх-ре Р.К. Ганиева] / Татарстан Республикасы Фәннәр академиясе, Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият һәм сәнгать ин-ты [төз. һәм жав. мөх-ре Р.Ф. Рахмани]. – Казан: Фолиант, 2021. – 739 б.

387. Татар совет театры (очерклар) / СССР Фәннәр Академиясенә Казан филиалы Г. Ибраһимов исемендәге тел, әдәбият һәм тарих институты. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1975. – 493 б.

388. Татар театры: (1906–1926) / төз. М. Парсин, М. Мутиң, З. Баязитский. – Казан, 1926. – 257 б.; тулылан. 2 нче басма. – Казан: Мәгариф, 2003. – 308 б.

389. Фәйзи Ә. «Хужа Насретдин» / Ә. Фәйзи // Совет әдәбияты. – 1940. – №8. – Б. 70–74.

390. Ханзафаров Н.Г. Драматургия / Н.Г. Ханзафаров // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 5 т.: 1917–1956 еллар / [фәнни мөх. Д.Ф. Заһидуллина]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017а. – Б. 333–356.

391. Ханзафаров Н.Г. Кәрим Тинчурин / Н.Г. Ханзафаров // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р. Ф. Рахмани]. – 5 т.: 1917–1956 еллар / [фәнни мөх.: Д. Ф. Заһидуллина]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2017б. – Б. 347–373.

392. Ханзафаров Н.Г. Нәкый Исәнбәт драматургиясе (жанр, конфликт һәм герой проблемалары) / Н.Г. Ханзафаров. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – 192 б.

393. Ханзафаров Н.Г. Драматургия / Н.Г. Ханзафаров, Ә.М. Закирҗанов // Татар әдәбияты тарихы: сигез томда / [төз. Р.Ф. Рахмани]. – 4 т.: XX йөз башы / [фәнни мөх. Р. К. Ганиева]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2016. – Б. 364–365.

394. Хатипов Ф.М. Әмирхан Еники: эдипнең тормыш һәм иҗат юлы: монография / Ф.М. Хатипов, Р.Х. Сверигин. – Казан: ТДГПУ, 2009. – 114 б.

395. Хәбетдинова М. Аяз Гыйләжев / М. Хәбетдинова // / Татар әдәбияты тарихы: сигез томда [төз. Р. Ф. Рахмани]. – 6 т.: 1960-1980 еллар / [фәнни мөх. Д.Ф. Заһидуллина, Ә.М. Закиржанов]. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2018. – Б. 159–182.
396. Хәбетдинова М. Сарсаз Күл фажигәсе (М.Гыйләжевнең «Микулай» пьесасына рецензия) / М. Хәбетдинова // Казан утлары. – 2020. – №9. – Б. 170–172.
397. Хисмәтуллин Х.Х. Галиәсгар Камал: критик-биографик очерк / Х.Х. Хисмәтуллин. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1969. – 114 б.
398. Хөсни Ф. Яшәргән «Хуҗа Насретдин» / Ф. Хөсни // Кызыл Татарстан. – 1940. – 4 дек.
399. Шәехов Л.М. Татар шигъри трагедиясе / Л.М. Шәехов. – Казан: ТӘҺСИ, 2016. – 160 б.
400. Ягъфәров Р. Татар халкының тамаша сәнгате / Р. Ягъфәров // Казан утлары. – 2008. - №4. – Б. 158–162.
401. Юсупова Н.М. Г. Исхакыйның «Мөгәллимә» драмасы әдәби тәнкыйтьтә (XX йөз башы тәнкыйди материаллары нигезендә) / Н.М. Юсупова // Гаяз Исхаки и национальное возрождение татар в начале XX века: материалы международной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения Г. Исхаки / сост.: Ф.Х. Миннуллина, А.Ф. Ганиева, Л.Р. Надыршина. – Казань: ИЯЛИ, 2018. – С. 424–430.
402. Юсупова Н.М. Хәзерге татар әдәбиятында интеллектуаль тенденция: М. Гыйләжев / Н.М. Юсупова // Фәнни язмалар. – 2007. – Казан: КДУ нәшр., 2008. – Б. 135–141.
403. Яхин А. Шамил Усманов драматургиясе: [музейда укылган доклад] / А. Яхин. – Казан: 1959. – 30 б.