

## Авторские жанровые обозначения в татарской драматургии рубежа XX–XXI вв.

**Фатыма Х. Миннуллина**

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан,  
Российская Федерация



В статье представлен анализ авторских жанровых обозначений в татарской драматургии рубежа XX–XXI вв. Этот период ознаменовался кардинальными переменами в общественно-политической и социально-культурной жизни российского общества. Татарская драматургия изучаемого времени отличается поиском новых литературных форм, жанров, образов, сюжетов драматургами, стремящимися выразить авторскую концепцию.

В качестве источников исследования выступают написанные в указанный временной промежуток пьесы татарских драматургов. Представлена типология жанровых обозначений в татарской драматургии рубежа XX–XXI вв., на примере рассмотренных произведений.

Заключено, что новые (авторские) жанровые определения пьес не являются случайностью, а представляют собой одну из форм выражения творческого мировоззрения, мировосприятия татарских драматургов. Драматургия этого периода характеризуется переплетением стилей, направлений и разнообразием форм авторского восприятия мира, а также активным экспериментированием с элементами формы и содержания. Синтез рассматривается как ключевой вектор развития татарской драматургии и как переходный этап от традиционной к новой художественно-эстетической мысли.

**Ключевые слова:** татарская драматургия; татарская культура; татарский театр; авторский жанр; межжанр; театральный эксперимент

---

Работа выполнена за счет гранта Академии наук Республики Татарстан, предоставленного молодым кандидатам наук (пост-докторантам) с целью защиты докторской диссертации, выполнения научно-исследовательских работ, а также выполнения трудовых функций в научных и образовательных организациях Республики Татарстан в рамках Государственной программы Республики Татарстан «Научно-технологическое развитие Республики Татарстан».



**Для цитирования:**

Миннуллина Ф. Х. Авторские жанровые обозначения в татарской драматургии рубежа XX–XXI вв. // Новые исследования Тувы. 2025. № 3. С. 112–127. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2025.3.8>

---

**Миннуллина Фатыма Халиулловна** — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. Адрес: 420111, Россия, г. Казань, ул. Баумана, д. 20. Эл. адрес: [minnullina77@mail.ru](mailto:minnullina77@mail.ru)

---

**MINNULLINA, Fatima Khaliullova**, Candidate of Philology, Senior Researcher, Department of Literary Studies, G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art, Tatarstan Academy of Sciences. Postal address: 20 Baumana St., Kazan, 420111, Russia. E-mail: [minnullina77@mail.ru](mailto:minnullina77@mail.ru)

ORCID: 0000-0002-8633-5850



Article

## Authorial Genre Classifications in Tatar Drama at the Turn of the 20th–21st Centuries

**Fatyma Kh. Minnullina**

*Ibragimov Institute of Language, Literature and Art, Tatarstan Academy of Sciences,  
Russian Federation*

*This article presents an analysis of authorial genre classifications in Tatar drama at the turn of the 20th–21st centuries. This period was marked by significant transformations in the socio-political and socio-cultural life of Russian society. Tatar drama of this era is distinguished by playwrights' quest for new literary forms, genres, characters, and plots, as they endeavor to express their authorial concepts.*

*The primary sources of this research are plays by Tatar playwrights written during the specified time frame. A typology of genre classifications in Tatar drama at the turn of the 20th–21st centuries is offered based on the examined works.*

*It is concluded that the emergence of new (authorial) genre labels for plays is not coincidental but rather represents a form of expressing the creative worldview and perception of Tatar playwrights. Drama of this period is characterized by an interweaving of styles and directions, a diversity of authorial approaches to perceiving the world, and active experimentation with elements of form and content. Synthesis is considered a key vector in the development of Tatar drama, serving as a transitional stage from traditional to new artistic and aesthetic thought.*

**Keywords:** Tatar drama; Tatar culture; Tatar theater; authorial genre; intergenre; theatrical experiment

### Financing

*This work was carried out with the support of a grant from the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, awarded to young candidates of sciences (postdoctoral researchers) for the purpose of defending a doctoral thesis, conducting research, as well as fulfilling professional duties in research and educational institutions of the Republic of Tatarstan within the State Program, "Scientific and Technological Development of the Republic of Tatarstan".*



### For citation:

Minnullina F. Kh. Authorial Genre Classifications in Tatar Drama at the Turn of the 20th–21st Centuries. *New Research of Tuva*, 2025, no. 3, pp. 112–127 (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2025.3.8>

### Введение

В татарской драматургии рубежа XX–XXI вв. наблюдается активное экспериментирование в сфере жанров. Одним из заметных проявлений возросшего внимания к жанру стало появление множества произведений, сопровождаемых авторскими указаниями на их жанровую принадлежность. По мнению Б. П. Иванюка, изучившего жанровый синтез на примере русской литературы, в данных указаниях отражается концепция авторского замысла, трансформирующая подзаголовки в важную часть текста произведения (Иванюк, 2007: 115). Таким образом, жанровые обозначения не только структурируют текст, но и становятся выразительным средством, подчеркивающим художественную индивидуальность произведения.

На сегодняшний день, в условиях отсутствия единой теоретически обоснованной жанровой системы драматургии, способной охватить весь спектр художественных возможностей, изучение экспериментов и поисков в данном направлении представляется одной из наиболее значимых для наблюдения над эстетическими изменениями в современной драматургии. Оно позволяет выявить особенности поэтики и определить роль автора в драме рубежа XX–XXI вв.



Итак, целью статьи является исследование авторских жанровых определений рубежа XX–XXI вв. татарской драматургии в соответствии с которой решаются следующие задачи: рассмотрение процессов обогащения драматургических жанров новым содержанием; анализ вариантов авторской жанровой контаминации; выявление и определение авторских нетрадиционных жанровых обозначений; типологизация авторских жанровых обозначений. Объектом исследования являются тексты, созданные на рубеже XX–XXI вв. Р. Хамидом, Т. Миннуллыным, З. Хакимом, Б. Салаховым и др. Предметом исследования являются авторские жанровые обозначения в отобранных для анализа драматических текстах, выявление их типологических особенностей.

Методологические и теоретические принципы работы базируются на исследованиях, посвященных жанровой проблематике. Используются описательный, сравнительно-сопоставительный, типологический, системный подходы.

Жанровый синтез ученые оценивают как «общую тенденцию жанров к взаимообогащению» (Иванюк, 2007: 115–116), «расширение границ одного жанра за счет другого» (Меньщикова, 2013: 174). Еще в советское время Ю. Н. Тынянов отмечал, что: «давать статическое определение жанра... невозможно: жанр смещается» (Тынянов, 1977: 69). Авторские жанровые обозначения — малоизученная, но весьма перспективная тема в литературоведении. Работы С. Я. Гончаровой-Грабовской (Гончарова-Грабовская, 2003), М. И. Громовой<sup>1</sup>, О. В. Журчевой<sup>2</sup>, Е. М. Васильева (Васильев, 2009), А. Г. Ахмадуллина (Ахмадуллин, 2012), Н. Г. Ханзафарова (Ханзафаров, 2022), А. М. Закирзянова (Закирзянов, 2020) и др. содержат ценную информацию относительно авторских жанровых форм. М. Громова, рассматривая жанровую систему современной русской драматургии, утверждает: «... современные драматурги отвергают устоявшуюся в литературоведении традиционную жанровую классификацию, настаивая на индивидуализации жанра каждой отдельной пьесы... Потому часто, наряду с привычным обозначением написанного произведения словом «пьеса», «драма», можно встретить: “текст”, “проект”, “композиция” и множество придуманных самими авторами жанровых определений»<sup>3</sup>.

Авторские жанровые определения — явление эксклюзивное, признаки-определители видов (тематика, время, литературное направление) меняются, так как «наезжают» друг на друга, выделяемые группы жанров многократно пересекаются» (Сухих, 2023: 69). Наряду с традиционными жанровыми формами на сцену выходят совершенно новые произведения, которые отражают современные тенденции и веяния времени. Разъясняя эту особенность, И. Сухих пишет, что для автора «жанр — не формула узнавания, а форма творчества» (там же: 89). По мнению В. Е. Головчинера, «...разнообразие авторских определений характера, типа, жанра произведения — в названии или под ним — так велико, что не поддается систематизации» (Головчинер, 2006: 52). Вместе с тем сами драматурги в какой-то мере пытаются систематизировать их, используя заголовки и подзаголовки. Однако вопрос их анализа с точки зрения соответствия заявленному названию, возможности верификации остаются вне поля зрения исследователей.

Формирование общей базы авторских жанровых обозначений с теоретической интерпретацией каждого из них позволит составить своеобразное представление о характере проводимых в драматургии экспериментов. Этим определяется новизна статьи, которая заключается в систематизации и анализе авторских жанровых определений в татарской драматургии. При анализе жанровой структуры татарской драматургии конца XX — начала XXI в. целесообразно применять концепцию «внутренней меры» жанра (М. М. Бахтин, Н. Д. Тamarченко) (Бахтин, 1993: 144; Теория литературных ..., 2011: 47–48).

Хронологические рамки исследования охватывают конец XX — начала XXI в., когда перестройка советского общества и кардинальные изменения в политической системе стали катализатором для формирования новой культурной ситуации. Н. Л. Лейдерман пишет: «В переходные эпохи, которые образуются в месте разрыва культурных эр, когда получает широкое распространение идея Хаоса как онтологического устройства мира, происходит разрушение ранее авторитетных жанров, провозглашается отказ от жанровых канонов...» (Лейдерман, 2006: 12). Такое явление присуще

<sup>1</sup> Громова М. Русская драматургия конца XX — начала XXI века: учебное пособие. М.: Флинта; Наука, 2005.

<sup>2</sup> Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учебное пособие. Самара: Изд-во СамГПУ, 2001.

<sup>3</sup> Громова М. Русская драматургия конца ... С. 229.



и татарской литературе указанного времени: переход с советской — в постсоветскую эпоху активизировал поиск новых тем, вывел на литературную арену ранее табуизированных или запретных проблем, заставил писателей искать ответы на актуальные вопросы — в далекой истории или судьбе советского прошлого.

Можно обнаружить немалое количество татарских драматургов рубежа XX–XXI вв., для которых авторские жанровые определения становятся яркой поэтической доминантой. Многие татарские драматурги, такие как А. Гилязов, Р. Хамид, И. Юзеев, Т. Миннуллин, З. Хаким, Б. Салахов и др., активно используют авторскую жанровую дефиницию как ключевой художественный прием. Авторское жанровое определение становится инструментом выражения внутреннего мира, философских поисков и эмоциональных переживаний драматургов, где традиции сливаются с новаторством. Татарская драматургия приобретает уникальное звучание, отражая сложность и противоречивость современной действительности.

В качестве источников исследования выступают написанные в указанный временной промежуток пьесы «Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория», 1995), «Агыла да болыт агыла...» («Все плывут и плывут облака...» 2001) Т. Миннуллина, «Ак тамырлар иле» («Страна Белых корней», 1989–1990) Р. Хамида, «Телсез күке» («Немая кукушка», 2003) (2003), З. Хакима, «Бурлак» (1990) М. Гилязова, «Люстра» (2008) И. Зайниева, «Яр» («Берег») Б. Салахова и др.<sup>1</sup>

### ***Авторские жанровые обозначения как средство обогащения драматургических жанров новым содержанием***

На рубеже XX–XXI вв. в драматургии постсоветского пространства начинаются глубокие изменения: драматургами затрагиваются актуальные проблемы национального самосознания, определение места татарского народа в глобальном мире, произведения становятся платформой для обсуждения вопросов сохранения национального культурного наследия, общего блага, личной ответственности. В произведениях Т. Миннуллина, Р. Хамида, З. Хакима, М. Гилязова, Г. Каюмова, Д. Салихова, Ю. Сафиулина, Р. Зайдуллы, И. Зайниева и др. центральной темой становится переосмысление трагических последствий XX в. — революций, коллективизации, культ личности и войн — рассматриваемых как в общественно-историческом, так и в личностно-биографическом аспектах.

Тематическое многообразие, в свою очередь, требует расширения жанрового спектра и обогащения его новыми качествами. Когда традиционные жанры не отвечают новым потребностям времени, возникает стремление к их переосмыслению, расширению границ, так создается уникальное пространство для самовыражения. Например, в трагифарсе Р. Хамида «Сын Джанкая Джанкыяр» комические элементы сочетаются с трагическими, представляя мир, в котором абсурд становится нормой, а реальность теряет свои очертания. Герои этой пьесы — маски, поступки которых одновременно комичны и ужасны. Абсурдна и сама драматургическая ситуация, которая напоминает действие детективной повести.

Главный герой пьесы Атилла организует сообщество из семи состоятельных персон, состоящих в смешанных браках, чьи дети не владеют родным языком и утратили связь с этнической культурой и традициями своего народа. Забота этих миллионеров о судьбах народа, выступающих в пьесе в фальшивых скрытых масках обличиях, осмысливается автором в иронично-саркастическом ключе. После смерти Атиллы организация распадается и на ее основе сын Атиллы Виктор создает «фан-клуб Интим», в полном соответствии с фольклорной традицией игры масок. Карнавализация приводит к трагическому раздвоению личности персонажа, вступающего в конфликт с масочным окружением, которое его и убивает.

Таким образом, компоненты основного жанра комедии пропитываются трагическим пафосом, ситуацией и характерами. Синтез позволяет драматургу воссоздать хаос настоящего, оценив социально-культурное состояние постсоветского общества как абсурдную, трагикомическую действительность. Потерявшие этническое самосознание люди потеряли и свое лицо, свою «я», превратились в маски, играющие роли.

<sup>1</sup> Миннуллин Т. Сайланма әсәрләре [Избранные произведения]: 10 томда. Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. Т. 3–5. Пьесалар; Зәйниев И. Люстра // Яңа татар пьесасы [Новая татарская пьеса]. Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. Б. 250–271; Хәмид Р. Китәм инде: пьесалар [Пьесы]. Казан: Татар. кит. нәшр., 1991; Хәким З. Телсез Күке: пьесалар [Пьесы]. Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. (На татар. яз.).



В жанровом отношении особый интерес представляет фантастическая трагикомедия А. Халима «Кияү урлау» («Кража жениха», 2006), в которой наблюдается синтез фантастики, комедии и трагического.

В пьесе А. Халима сюжет разворачивается в фантастическом будущем, где молодого человека по имени Карфаген (Камиль) похищают три девушки, принимающие облик баранов — Зиля, Диля и Виля. Цель девушек заключается в том, чтобы сделать его своим рабом. Девушки стремились к созданию общества, основанного на «свободных отношениях». «Долой мужчин! Долой бракосочетания! Долой — детская колыбель!... Тотальная конфронтация!»<sup>1</sup> Однако, с участием доктора философии Рамазана Галиевича, беглого юриста Сервилада, отца девушек Наби и его супруги Закии, матери Камиля Даима, а также робота Айзек, становится очевидной несостоятельность этой идеи. Зиля и её сёстры, не достигнув своей цели, задумали уничтожить Землю. Но их план сорвался благодаря вмешательству Айзек, которая обрела человечность под воздействием Любви. Дом, построенный девушками с целью создания нового мироустройства, был разрушен. По утверждению А. Ахмадуллина: «своими компонентами, организацией ситуаций она — всё-таки трагифарс. Пьеса, широко использующая гротеск, состоящая из аллегорических образов, элементов фарса, является одним из проявлений авангардизма» (Ахмадуллин, 2012: 430).

В отдельных случаях драматурги обращаются к существующему в фольклоре или в других литературных родах жанрам, синтезируя их с драматургическими жанрами. В этом плане излюбленным приемом М. Гилязова выступает стилизация под притчу, которая позволяет ему актуализировать морально-философский смысл авторской задумки, выйти на уровень масштабных нравственно-философских обобщений и задуматься над проблемами выбора, вопросами нравственности и ответственности за свои поступки, а также над смыслом жизни. Для создания притчеобразности автор обращается к символам, выстроив многослойную и сложную структуру текста. Интрига в подобных текстах обостряется не через прямое утверждение истины, а через нарастание внутреннего конфликта героя с самим собой и окружающим миром.

Развивая сюжет, например, в драматической пьесе «Бурлак» (1990) М. Гилязов вплетает в ткань произведения притчу о мираже, усиливая её философский смысл. В символическом образе воплощается извечное стремление простого человека к счастью, мечта о нем. Мираж в пьесе раскрывает долгий и тернистый путь к чему-то истинно значимому, к тому, что кажется недостижимым.

Драматическая притча основана на конфликте между юным и европейски образованным предпринимателем из Казани Габдуллой и опытным купцом из Астрахани Демьяном Потаповичем. Согласно условиям сделки, если баржа «Фиалка» не прибудет в Казань до зимы, то проигравший Габдулла обязан построить театр, где куклы будут играть пьесы, сочиненные старым Демьяном. В случае выигрыша Габдулла откроет свой торговый дом в Астрахани (Миннуллина, 2019: 128). Однако попытка перевозки обернулась трагедией. Когда до Казани оставалось совсем немного, судно сковал лед. Бурлаки решили доставить груз по льду, но один из ящичков разбился, обнажив обычные речные камни. Осознав, что стал игрушкой в руках богачей, Гаяз скончался от сердечного приступа. В этот момент становится очевидно, что все, о чем говорилось в предыдущих сценах — деньги, конфликт, игра — теперь не имеет значения. Небесное видение (мираж) обретает высший смысл для каждого, кто в него верит. Вплетенная в структуру пьесы притча выводит на первый план не драматургическое действие, а философскую проблему быстротечности жизни и неизбежности смерти, подчеркивая ценность каждого мгновения.

В современной татарской драматургии авторы включены в диалог с «памятью жанра» (Бахтин, 1963: 455). Вместе с тем, в синтетических произведениях драматург может объединять две или более жанровые модели, используя их для формирования дополнительных смыслов. Эксперименты по расширению границ существующих жанров приводят к трансформации самих драматургических жанров: все больше становится «пьес для чтения», «неигровых пьес». Схожие явления фиксируют и исследователи других национальных литератур. В чувашской драматургии, по словам И. Ю. Кирилловой, наблюдается обновление традиционных жанровых структур: философско-публицистическая драма, трагедия-легенда, трагедия в стихах, трагикомедия, «серьезная» комедия и др. (Кириллова,

<sup>1</sup> Хәлим А. Кияү урлау [«Кража жениха»] // Яңа татар пьесасы [Новая татарская пьеса]. Казан: Татар. кит. нәшр., 2004. Б. 258. (На татар. яз.).



2017: 278). Анализируя жанровые особенности башкирской драматургии Г. Н. Гареева отмечает: «... традиционный жанр драмы изобилует множеством жанровых форм. Есть политический фарс, социально-политические, социально-нравственные, психологические, героические, лирические, лирико-романтические драмы, драмы-притчи. Созданы комедии сказки, комедии-памфлеты, трагикомедии, трагедии» (Гареева, 2021: 78).

Например, в тувинской драматургии рубежа XX–XXI вв. традиционные жанры (историческая драма, комедия, трагедия) часто переосмысливаются и обогащаются новыми элементами. Одним из главных драматургов Тувы в данный период является Чылгычы Ондар. Его творчество выделяется множеством жанров: драмы («Херечизи — караңгы дүн» («Свидетель — темная ночь»)), трагедии («Ханыг истер» («Кровавые следы»), комедии «Соңгулда» («Выборы») и др.) Трагикомедия «Чиргилчиннер» («Миражи») Эдуарда Мижита синтезирует трагическое и комическое начал и т. д. (Херел, 2023: 200).

Национальные литературы, в частности, татарская драматургия, на рубеже XX–XXI вв. демонстрируют трансформацию жанров. Стремление отразить сложные реалии постсоветского общества, проблемы национальной идентичности, утраты традиционных ценностей привели к обогащению традиционных жанров и появлению новых гибридных форм. Обогащение драматургии происходит не только за счёт тематического многообразия, но и через активное освоение и трансформацию авторских жанровых форм.

### ***Жанровая контаминация в авторских обозначениях***

Жанровая контаминация — это явление, которое возникает на стыке различных жанров, создавая новые формы художественного выражения. В литературе, особенно в контексте татарской драматургии, жанровая контаминация становится важным инструментом, позволяющим авторам расширять границы традиционных жанров и предлагать новые, неожиданные решения. Процесс синтеза жанров открывает новые перспективы для интерпретации культурных и социальных реалий. В авторских определениях можно наблюдать, как жанры смешиваются в одном произведении. При этом, как правило, один из жанров доминирует.

В драматургии жанровая контаминация происходит в форме смешения эпического и лирического — с драматическим, эпического и драматического, лирического и драматического, формируя жанровые образования.

В татарской драматургии рубежа XX–XXI вв. наиболее активной поэтической особенностью является эпизация художественной структуры. В подобных случаях ремарки утрачивают свое назначение и переходят в прозаический текст, часто вплетаются в основную повествовательную ткань, выполняя сюжетобразующую функцию. Переплетение несколько сюжетных линий приближает пьесу к прозе драматургической ситуации. Например, Т. Миннуллин называет «драматической повестью» драму «Саташу» («Заблудившиеся»), в которой эпизация используется для наиболее полного применения аналитического вида психологизма. Как и в средней эпической форме (повесть), в произведении предметом изображения является довольно-таки сложное общественное явление: конфликт между детьми и родителями. Молодая героиня Гузаль обвиняет своих родителей в том, что они дали ей жизнь, родили ее. Абсурдность ситуации, использование психологизма в воссоздании характера героини позволяет автору показать одиночество, отчужденность людей в современном обществе.

В пьесах З. Хакима эпический размах в изображении событий, их хронологическая широта приводит к формированию нового жанра в татарской драматургии — «театрального романа». Сам автор ввел и использовал это обозначение для характеристики своих произведений. Здесь уместно вспомнить слова В. Е. Хализева о том, что при романизации сюжет пьесы, «как и внутренняя жизнь ее героев, характеризуется большой мерой напряженности», так как драматург «обращается к ситуациям, которые чреваты сдвигами, кризисами, переворотами в отношениях» (Хализев, 1999: 13). Это наблюдается и в произведениях З. Хакима, обозначенными драматургом как «театраль роман» «Телсез күке» («Немая кукушка», 2003), «Гасыр моңы» («Печаль века», 2006), «Легионер» (2011), которые отличаются глубиной философской мысли и актуальностью общественно-политической проблематики.

В пьесе «Печаль века» изображается судьба татарского народа в течение целого XX в. В качестве хронотопа драматург обращается к жизни в имперской и советской России, перипетиям Первой мировой и Великой Отечественной войн, истории нацистской Германии... Множество разнообразных судеб и событий воедино связывает религиозно-мифологическая легенда о жертвоприношении. По



основным художественным свойствам пьеса не соответствует принципам драматургического произведения. Автор использует сложную композиционную структуру, где эпизоды из жизни героев переплетаются с масштабными историческими событиями, создавая многогранный образ эпохи.

Пьеса «Немая Кукушка» написана как повествование (не изображение) об исторических событиях, что уже приближает произведение к прозе. Его можно назвать эпическим романом в диалогах, который, в свою очередь, воссоздается из трех самостоятельных текстов. Первый — воспоминания Зарифа о военном прошлом, когда два татарина (красноармеец Зариф и финский татарин Зиятдин) оказываются по разные стороны баррикад. Второй текст рассказывает о жизни народа при советской власти. Третий же касается судьбы татарской песни и языка. В пьесе судьба татарской песни становится метафорой борьбе за сохранение национальной идентичности. Песня «Карурман», звучащая в лесу, объединяет Зарифа и Зиятдина, несмотря на их принадлежность к враждующим сторонам. Это не просто мелодия, а голос предков, напоминающий о корнях, которые невозможно уничтожить даже в условиях войны. Однако это возможно в тоталитарном государстве: выражение «немая кукушка» перекликается с фразой: «Ты живёшь в СССР как раб»<sup>1</sup>.

Синтез эпоса и драмы позволяет автору охватить не только личные судьбы, но и исторический контекст. Переплетение сюжетных линий создаёт многогранную картину, где прошлое и настоящее сливаются воедино. Драматург раскрывает судьбу персонажей, противоречия взаимоотношений в контексте конфликтных в общественно-политическом плане ситуаций.

Эпический жанр новеллы стал основой для драматической новеллы Б. Салахова «Яр» («Берега»). История начинается с того, что перед старым домом, чьи окна заколочены, хозяйственные постройки полуразрушены, а калитка скрипит, останавливается человек. Главный герой, чьё имя остаётся скрытым, покинул этот дом сорок лет назад. Теперь он ищет своё место в мире, который кажется ему призрачным и чужим. Он пытается сорвать доски с окна, топчет крапиву, рубит чурбан топором, но все его усилия тщетны. Автор наделяет окружающие предметы способностью сопротивляться, словно мир отвергает героя, подчёркивая его отчуждение.

Душевные переживания героя, его прошлое и настоящее, поиск своего места в мире переплетаются с реальностью и ирреальностью. В процессе самоопределения героя важную роль играют образы дедушки из ирреального мира, воплощающего архетипа святого старца Хызр Ильяс, который помогает людям в трудные моменты и указывает путь заблудившимся. В образе сумасшедшей бабушки показана трагедия отношений сына и матери, потерявшей рассудок после разлуки с ним и не узнающая его после возвращения (Закирзянов, Габидуллина, 2020: 77). Синтез эпоса и драмы придает тексту дополнительную глубину за счет психологически насыщенных философских монологов, характеров героев, создаваемых с использованием исторической ретроспективы и символизации изображенной ситуации в целом. Свободное обращение автора со временем и пространством придает пьесам установку на универсальность, подчеркивая вневременной характер изображаемых событий и их глубокую связь с общечеловеческими ценностями.

Жанровая синкретичность характерна и лирической комедии Ильгиза Зайниева «Люстра» (2008), где обнаруживается взаимодействие лирики и драмы. В новой квартире дважды разведенного, но так еще и не познавшего любви Марса вдруг падает люстра, чем вызывает беспокойство соседей. Это результат починки полов в квартире сверху, где живут мама-инвалид Флера-ханум с дочкой-библиотекарем Эльфой. Соседи знакомятся, а дальше Флера начинает реализовать свой план по выдаче единственной дочери замуж за Марса. Лиризм обеспечивается тем, что на первый план выходят не отношения между героями, а их переживания. Автора заинтересовало не драма людей, психологически «застрявших» в прошлом, а их внутренняя зажатость, мешающая обрести личное счастье. Героине 40 лет, она так и осталась на уровне 16-летней, которая все видит в розовых тонах. Это история про людей, которые очнулись от «сна», в котором они пребывают со времен социализма. Доказательством, данного явления является монолог, прозвучавший в финале из уст Флеры:

«Боже, прости нас. Мы всю жизнь строили коммунизм, отдавались сложным идеям. Сейчас я понимаю все свои ошибки. Мы забыли про Бога и про друг друга...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Хәким З. Телсез күке: пьесалар [Немая кукушка]. Казан: Татар. кит. нәшр., 2007. Б. 68. (На татар. яз.).

<sup>2</sup> Зәйниев И. Люстра // Яңа татар пьесасы. Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. Б. 258. (На татар. яз.).



Таким образом, наряду с произведениями, безусловно и полностью принадлежащими к *одному* из литературных родов, существуют и те, что соединяют в себе свойства двух родовых форм — «*двухродовые образования*» (Корман, 1974: 223).

По мнению исследователей, некоторые жанры, особенно те, которые относятся, например, к так называемым «смешанным» жанрам литературы, более всего тяготеют к синтезу. Н. И. Кравцов, исследовавший генезис лиро-эпического жанра баллады, пишет: «Баллада существовала не изолированно от других жанров, а в непрерывном взаимодействии с ними, что <...> служило основой для развития ее разновидностей» (Кравцов, 1972: 97). Она считается одним из самых востребованных жанров в искусстве: литературе, музыке, кино. Об этом говорит ее популярность как формы устного народного творчества в прошлом и как жанра авторской литературы в современности.

В пьесе Б. Салыхова «Яратылмый калган ярлар» («Любимые, лишённые любви») формируется синтез драмы и баллады: как и в классической балладе, присутствуют исторические события; судьбы людей раскрываются в тесной связи с миром живой и неживой природы; переживаниям героев придают лиричность и эмоциональность. Общий лиризм и эмоции персонажей коррелируют с историческим фоном, судьбами людей и картинами природы.

В пьесе повествуется о событиях, происшедших в период Великой Отечественной войны. «Любимые, лишённые любви» — это молодые девушки, которые в годы войны работали в трудовом лагере, занимаясь заготовкой леса. По мнению А. Закирзянова, пьеса не соответствует требованиям, предъявляемым к драматургическим жанрам, а скорее, является сценарием для телешоу или фильма (Закирзянов, 2020: 148). События предстают в виде воспоминаний, запечатленных в монологах. В непрерывной череде сцен, этюдов отражается жестокая реальность. В жанре баллады особенно ценится внимание к необычным и захватывающим событиям. Сюжет, в который погружаются персонажи, должен быть уникальным и исключительным, чтобы передать трагедию ситуации, в которой оказались героини. Здесь так и получается. В центре произведения — история трёх женщин: Марты, готовой на всё ради своего ребёнка; Анны, убившей своего ребёнка, чтобы избавить его от мучений; и Екатерины, ставшей жертвой насилия со стороны начальника лагеря Волкопятава, а также затрагивается история Анны-Марии, немецкой девушки, влюбившейся в офицера НКВД. В произведении переплетаются фантастические события с реальными, с чёткой сюжетной линией. Жанровое обозначение Б. Салыхова свидетельствует об открытости его драмы межродовым сплавам. Жанровую форму пьесы можно определить как «лиро-эпическая драма».

Доказательством смешения различных жанровых компонентов служит подзаголовок исторической легенды Р. Зайдуллы «Хан һәм шагыйрь» («Хан и поэт», 2001), исторической драмы-романа З. Хакима «Кайда син, Атилла?» («Где ты, Атилла?») и др. Для татарской драматургии исследуемого периода характерно использование лирико-поэтических средств, условно-метафорических героев и элементов фантастики. Авторы используют явное и скрытое цитирование литературных источников, приемы мистики и фантастики. В качестве примера можно привести такие пьесы как «Кияү урлау» («Похищение жениха», 2003) А. Халима, «Суган чәчәге» («Цветок лука полевого», 2006) И. Зайниева, «Гасыр моңы» («Мелодия века», 2006) З. Хакима, «Шайтан куентыгы» («Чертово озеро», 2016) Амануллы и др. Например, в драматическом предположении-дастане «Ыру» («Род», 2002), опирающемся на древние легенды и мифы, посредством воссоздания исторического прошлого Г. Каюмов пытается переосмыслить одно из главных основ бытия: преемственность поколений.

Пьеса «Карурман» («Темный лес») Л. Шаровой и Р. Гариповой является образцом фэнтези в татарской литературе, где сплетаются фантастика, языческие представления, параллельные миры и религиозно-мифологические мотивы. Они воплощаются в образах лесных духов, олицетворяющих мифическую реальность. Читатель погружается в жизнь древних племён, сталкиваясь с загадочными, запутанными и противоречивыми событиями, которые указывают на глубину человеческих переживаний и мистических тайн (Закирзянов, 2024: 45). Вместе с тем авторы с читателем-зрителем ведут разговор о человеке вообще, о его характере, о верности и предательстве, о добре и зле, которые не меняются, несмотря ни на какие перипетии времени.

В мистической притче Артура Шайдуллина «Сагынырсызмы?» («Будете скучать?», 2019) группа путешественников, не знакомых друг с другом, искала укрытие от разразившейся бури на провинциальном автовокзале. Продолжительность шторма оставалась неизвестной: телефон и интернет перестали работать, а время словно остановилось. Путешественники не могли даже определить наз-



вание автовокзала, которое обычно совпадает с названием местности. Среди них были семья с детьми, пожилая пара, важный чиновник с помощницей и демобилизованный солдат. Начальник автовокзала Нагимов ввел традицию бесплатного чая для тех, кто ждал, пока ненастье уляжется. Он проявлял милосердие к каждому из присутствующих. Даже к самой необычной посетительнице вокзала — Анне — он относился с доброй вежливостью и вниманием. Эта молодая женщина изображает мать с ребенком, при этом несуществующий младенец — результат ее болезненных мечтаний. Тем не менее, в этом воображаемом младенце кроется ключ к пониманию сюжета: в один из моментов становится очевидным, что все персонажи пьесы на самом деле не являются живыми существами, а призраками. Жанр пьесы переходит в область мистической драмы. Герои начинают осознавать истину о своей смерти и что данный странный вокзал — это место, откуда каждый из них вскоре отправится в «другой мир».

Резкий переход автора с одной картины мира — в другую, трансформация одной жанровой стратегии — в другую (реальность — в мистику, драму — в трагедию) воссоздает необычную художественную действительность, начинает изобразить внутреннюю трагедию героев, обусловленную мистическими явлениями.

Безусловно, взаимодействие эпического, драматического и лирического начал или самостоятельных жанровых стратегий в произведениях татарских драматургов создает необычную конфигурацию художественных приемов, формирующих текст и образ мира. Это слияние образует многогранность, где эпическая широта повествования переплетается с драматической напряжённостью и лирической глубиной.

Необходимо отметить, что такая особенность прослеживается и в других национальных литературах. «Чувашская драма представлена разнообразием жанров, как традиционных, так и новых, иногда придуманных драматургами для конкретной пьесы, вроде “драматической повести” или “трагикомической феерии” и т. п. Модернизируется психологическая, социально-нравственная, бытовая драмы» (Кириллова, 2017: 278).

На основе оригинального сплетения драматического эпоса и эпической драмы была создана пьеса-роман в трех частях Н. Асанбаева под названием «Валиди» (включает пьесы «Актамыр», «Писал бы историю на камнях», «Имя твое вернулось, Валиди!»); драматическая повесть в формате пьесы-кисса «Сак-Сук» Ф. Булякова, а также исповедальная драма-биография «Нездешний сад» А. Абдуллина. По мнению Гареевой, данные произведения демонстрируют расширение жанровых границ и углубление исторических и биографических аспектов в башкирской драматургии, проводя эксперименты с элементами повествования и лирическими отступлениями (Гареева, 2021: 78).

В тувинской драматургии рубежа XX–XXI вв. авторские жанровые эксперименты проявляются в синтезе эпического повествования, лирической исповеди и драматического конфликта. Пьесы часто содержат элементы шаманских ритуалов, мифов и легенд, переосмысленных в контексте современности. В драме-эссе тувинского драматурга Эдуарда Мижита «Субедей-Маадыр» («Кто ты, Субедей-богатырь?») искусно переплетаются элементы театрального действия и глубинные личные размышления автора. Автор смело смешивает драматические сцены с эссеистическими отступлениями. Субедей предстает не просто как непобедимый полководец, а как символ мужества, преданности и силы духа. Автор, не ограничиваясь законами драмы, воссоздает образ полководца Чингисхана в исторической ретроспективе, исследует его внутренний мир, мотивы его поступков, связь с родной землей и народом. «Художественное воплощение образов исторических героев, проживших достойную жизнь, отстаивавших свои права и свободу, объединяло зрителей в осознании, преклонении перед искусством и уважительном отношении к историческому прошлому своего края: защита родины — великая честь каждой мужчины, защищающего свой род, семью» (Херел, 2023: 200).

Жанровая контаминация является не маргинальным явлением, а основополагающей тенденцией, определяющей новаторство и специфику современной татарской драмы. Авторы сознательно выходят за рамки «чистых» жанров, создавая сложные синкретические структуры. Синтез эпического, лирического и драматического начал, а также активное включение элементов внедраматических жанров (баллады, мифа, притчи, фэнтези, мистики) позволяет авторам создавать многомерные пьесы, способные глубоко и объемно исследовать ключевые вопросы национального бытия, исторической памяти.



### **Нетрадиционные авторские жанровые обозначения**

Пьеса татарского драматурга Т. Миннуллина, обозначенная как драматические фрагменты из жизни поэта Х. Туфана «Агыла да болыт агыла...» («Все плывут и плывут облака...», 2001), состоит из пяти фрагментов, которые, не являясь самостоятельными частями, переплетаются в единое целое, сохраняя сюжетную цельность в виде судьбы одного героя — татарского поэта Хасана Туфана.

В 1940 г. Туфан был арестован, а в 1942 г. приговорен к высшей мере наказания, позже замененной на заключение в колонии строгого режима. В 1950 г. его сослали на «вечное поселение» в Сибирь.

Во всех частях действуют одни и те же люди, но меняется хронотоп и пафос, переживания героя. Фрагментарность пьесы подразумевает отсутствие единого действия, представляя собой скорее, мозаику самостоятельных эпизодов, сотканых также из стихотворений поэта. Однако, по замыслу автора, каждый из них представляет собой развернутое событие, детально описывающее определенный отрезок из жизни поэта. Драматург мастерски передает смену атмосферы и переживаний героя, создавая глубокий и многогранный образ его судьбы. В каждой части автор по-разному мотивирует своего героя; смена ситуации накладывает отпечаток не только на его характер, чувства и переживания, творчество, но и сознание. Фрагментарность позволяет драматургу акцентировать внимание на трагедии культа личности, направленной на истребление человеческого в человеке, а также на изменчивости общественных и людских представлений, которые в отдельные исторические периоды полностью зависят от обстоятельств. Благодаря подобной структуре драматург одновременно размышляет об исторических и философских особенностях советской эпохи и человеческого характера в целом, о судьбе татарского поэта, в частности; демифологизация и философские размышления сопровождаются музыкой и стихотворениями.

По-другому выстроена драматическая пьеса «Шәжәрә» («Родословная», 1998) Т. Миннуллина, в которой представлены фрагменты из жизни нескольких семей. Избрав представителей древнего рода татарских дворян-мурз в качестве примера наглядного сопоставления прошлого и современности, автор пытается переосмыслить национальную историю в формах оригинальной художественной структуры. Сюжетные линии нескольких семей из разных эпох, не всегда пересекающихся в настоящем, позволили драматургу воссоздать целостную картину исторического времени (Шарипова, 2022: 256). Как отмечает А. М. Закирзянов, «продолжая традиции Г. Камала, выстраивая действия, напоминая кино-кадровую ленту, автор не только показывает жизнь продолжателей рода мурз через показательные истории, но и ищет пути их сближения, объединения» (Закирзянов, 2019: 60). Таким образом, фрагментарность и синтетизм предоставляют драматургу возможность смоделировать разные версии развития судеб людей, по сути относящихся к одной ветви человеческого рода.

В системе жанровых форм татарской драматургии значительное место занимает этнографическо-бытовая драма — оригинальное литературное явление, характерные особенности которого определяются фольклорно-этнографическим материалом в сюжетно-композиционной структуре пьес. Этнографизм в драматургии представляет собой художественный материал, основанный на глубоком изучении и воспроизведении этнокультурных традиций, обрядов, языка и быта конкретного этноса. Такой подход позволяет драматургу не только передать уникальный колорит культуры, но и раскрыть ее внутреннюю суть, показать связь между прошлым и настоящим. В разных жанрах драматургии этнографизм имеет свое специфическое преломление. Он проявляется в использовании фольклорных мотивов и образов, а также в воссоздании особенностей материальной и духовной культуры, народного быта; может служить одним из критериев для определения жанровой принадлежности пьес, что находит своё отражение в языке художественного произведения. Просторечие, описание традиций и обрядов народа также являются проявлением этнографического элемента<sup>1</sup>.

Среди татар, расселившихся по всей стране, есть такие субэтнические группы как крещеные татары и татары-мишари. Они отличаются своеобразием речи, одеждой, традициями и др. Т. Миннуллин выводит на сцену этнографические особенности этих этнических групп татар. В пьесе «Зятья Григория» (1995) изображаются обычаи и обряды крещеных татар. Сюжет незатейлив. Уроженка

<sup>1</sup> Нестерова И. А. Этнографизм в художественном произведении [Электронный ресурс] // Энциклопедия Нестеровых. 2018, 21 мая. URL: <https://odiplom.ru/lab/etnografizm-v-hudozhestvennom-proizvedenii.html> (дата обращения 21.11.2024).



деревни Урбаш, младшая дочь Григория и Катерины Урина, привлекает внимание троих молодых людей. Старшие дочери уже вышли замуж, но их браки не сложились, и теперь они воспитывают детей в одиночку. Именно поэтому Гэргэри решает выдать Урину замуж, следуя обычаям кряшен. С этого момента начинаются сватовство, состязания между женихами в борьбе, пении и танцах. Так драматург воссоздает прекрасные свадебные традиции народа, указав на важность их сохранения.

В этнографической комедии «Жанкисэккэем» («Душа моя», 1995) так же раскрывается жизнь, быт, традиции, духовная культура и обычаи сергачских мишарей. Через введение в художественную ткань комедии этнографических деталей, элементов обрядовой культуры передаются особенности жизненного уклада, национального менталитета и специфика творческого мышления отдельной группы татарского народа.

По мнению В. Е. Хализева, литература позволяет донести до читателя или зрителя этнические особенности жизнедеятельности в качестве единого прекрасного образа: «В художественных произведениях преломляется также национально-специфическое, ритуально-обрядовая сторона жизни, ее этикетность и церемониальность» (Хализев, 1999: 232). Этим литература привлекает и воспитывает, иногда и хранит сокровищницу народа. Так, например, пьесы Т. Миннулина «Душа моя» и «Зятя Гэргэри» написаны на языке субэтнических групп, изобилуют этнографическими диалектизмами, которые характерны для речи сергачских мишарей и кряшен. Они используются для стилизации и создания местного колорита, а также для речевой характеристики персонажей, озвучивания названий предметов и явлений, свойственных быту жителей данной местности. Язык, обряды, обычаи, песни, быт, история, духовная культура народа, таким образом, «возвращаются» народу.

В ретро-комедии «Яр буе Хэмидулла» («Прибрежный Хамидулла», 2013) Б. Салахов обращается к проблемам из постсоветского прошлого: исчезновение деревень, демографические кризисы и т. д. На первый план выходят отношения отца, сына и внука, которые живут в одном доме и постоянно ссорятся. Создание семьи и продолжение рода всегда воспринималось одной из высших ценностей в татарском обществе. Главный герой пьесы Хамидулла, будучи мудрым стариком, принимает решение женить сына и внука. Однако перед этим ему необходимо продать единственного коровыльца — козу, которая давала молоко и помогала семье выживать.

Сын и внук ведут козу на рынок. Но неожиданно коза, ощутив свободу, вырвалась и устремилась к родным просторам. Тем временем сын и внук влюбляются и приходят к Хамидулле с невестами. Эта встреча стала началом новой истории. Вскоре в деревне вместо одного дома появляются еще сто. В домах раздаются детские голоса, как бы подтверждающая тот факт, что традиция продолжается. Рождение ребенка воспринимается не только как радость, но и как священный долг, который обязывает родителей передать своим детям культуру, язык и традиции предков. Понятие «ретро» воспринимается как обозначение этих традиций, обычаев, имеющих для современного человека духовную ценность. Верность своим традициям и корням помогает татарскому народу сохранять свою идентичность в современном мире, подчеркивает автор.

Авторские жанровые обозначения зачастую указывают на открытость драматических произведений всевозможным межжанровым, междошовым гибридам, взаимодействие с недраматическими формами, «размывание» традиционных жанровых границ и создание новых, нестандартных форм путем слияния различных видов искусств; мюзикл-юзикл «Хэлил — Галиябану» («Халил-Галиябану», 2006) И. Юзеева; социальная мелодрама-мюзикл «Сабантуй» (2016), спортивная комедия «Баскетболист» (2002) М. Гилязова, в которых наблюдается жанровый синкретизм и «встреча» на одной сцене элементов различных видов искусств. В центре музыкально-театрального представления Р. Хамида под названием «Беспокойный в лаптях» (2000) комический персонаж по имени Исанали, который взывает к государству с требованием «возвращения родного языка». Виновными в его утрате он считает жену, родителей и работников образовательных учреждений. В пьесе Р. Хамида наблюдается смешение жанров и разных искусств: музыки, драматического действия и визуальных эффектов. Сюжетное развитие действия заменяется символикой и потому важную роль играют лапти, подвешенные хозяином в переднем углу дома, которые раскрывают характер главного героя Исанали, стремящегося быть похожим на состоятельных людей. «Чтобы усилить комический эффект, драматург прибегает к приему «комизма сходства»» (Каюмова, 2021: 58). Директор школы, руководитель районного образовательного учреждения и работник министерства образования совершенно одинаковы как внешне, так и внутренне. Единственное различие заключается в том, что каждый из них носит парик, который указывает на потерю индивидуальности.



В «музыкальном сказании» «Юсуф-Зулейха» (2017) Ю. Сафиуллина смешение жанров проявляется в сочетании древних преданий и былин с реальными фактами прошлого и философско-нравственными размышлениями автора о сущности бытия, сопровождаемые музыкальным и хореографическим оформлением. В результате подобного слияния образуется новая эстетическая реальность, основанная, в первую очередь, на синтезе художественной литературы и музыки, танца, хореографии, спорта.

Нетрадиционные жанровые обозначения, такие как «драматический фрагмент», «трагикомедия-реквием» и «этнографическая бытовая драма» и др., подчеркивают стремление авторов к индивидуальному творческому самовыражению и поиску новых форм для передачи сложных идей и эмоциональных переживаний. Эти экспериментальные подходы свидетельствуют о динамичном развитии татарской драматургии.

### **Типологии авторских жанровых обозначений**

В данном разделе представлена типология жанровых обозначений в татарской драматургии рубежа XX–XXI вв., на примере рассмотренных произведений. Как дополнение к традиционному жанру, подзаголовки могут иметь:

*тематический характер:*

– народная трагедия (*халык фаҗигасе*): «Ак калфагым төшердем кулдан» («Выронули из рук белый калфак», 1990) И. Юзеева;

– сцены из татарской жизни (*татар тормышыннан сценалар*): «Туган тумачалар» («Родные люди», 2023) И. Зайниева;

– воспоминание о грустной любви: «Сагынырсың әле син дә бер...» («И ты затоскуешь тогда...», 2001) Г. Каюмова и др. ;

– комедийные фантазии на темы любви: «Лунный призрак жены» (2018) М. Гилязова;

– драма для одного человека: «Хөрмәткә хөрмәт кирәк» («Хурмату нужно уважение», 1989) Д. Салихова;

*отражать структуру:*

– пьеса в двух действиях, семи картинах (*ике пәрдәдә, жиде күренештә*): «Алла каргаган йорт» («Проклятый Богом дом», 1990) Д. Салихова;

– трагедии в двух действиях (*ике пәрдәгә сыйган фаҗига*): «Сафиулла» (1997) М. Гилязова;

– драма для одного человека (*бер кеше фаҗигасе*): «Хөрмәткә хөрмәт кирәк» («Хурмату нужно уважение», 1989) Д. Салихова;

*авторские определения, объединяющие два жанровых названия:*

– сказка-пьеса (*пьеса-әкият*): «Олуг Хан фәрманы» («Указ хана, 2007) Э. Яхудиная;

– драматическая хроника (*фаҗига хроника*): «Мур кырылышы» («Мурское сражение», 2004) Р. Батуллы;

– драматический фрагмент (*драматик фрагментлар*): «Агыла да болыт агыла...» («Все плывут и плывут облака...», 2001) Т. Миннуллина;

– театральный роман (*театраль роман*): «Телсез күке» («Немая кукушка», 2003), «Легионер» (2011) З. Хакима и др.;

– драматическая притча (*драматик притча*): «Бурлак» (1990) М. Гилязова.

– драма роман (*драма роман*): «Кайда син Атилла?» («Где ты, Атилла?», 2010) З. Хакима и др.;

– драматическая новелла (*драматик новелла*): «Яр» («Берег», 2017) Б. Салахова;

– публицистическая драма (*публицистик драма*): «Тигезәкләр» («Рабы — не мы», 2000) Р. Хамида;

– драматический рассказ (*драматик хикәя*): «Сөяркә» («Любовница», 2001), «Саташу» («Заблуждение», 2001) «Шәжәрә» («Родословная», 1998), «Илгизәр + Вера» («Илгизәр+Вера», 1994) Т. Миннуллина, «Жимерелгән бәхет» («Разрушенное счастье», 2006) Р. Батуллы и др.

*раскрытие идеи или пафоса произведения:*

– грустная комедия (*моңсу комедия*): «Галиябану, сылуым-иркәм» («Галиябану — ненаглядная моя», 2006) Т. Миннуллина;



— грустная драма (*моңсу драма*): «Узып барышлы» («Мимоходом», 2004) Д. Салихова, «Ялгыз каен күзе» («Глаз одинокой берёзы», 2006) Х. Ибрагим и «Алсу томан» («Розовый туман», 2006) Р. Сагди и др.

Таким образом, многие авторские жанровые обозначения выполняют функциональную роль, обозначив характерные особенности произведения: драматический рассказ — «Сөяркә» («Любовница», 2001), «Саташу» («Заблуждение», 2001), «Шәжәрә» («Родословная», 1998), «Илгизәр + Вера» (Илгизар + Вера», 1994), драматическая повесть — «Ир-егетләр» («Мужчины», 1971), этнографическая музыкальная комедия — «Гөргөри кияүләре» («Зятья Григория», 1995), этнографическая комедия — «Йөрәк маем» («Душа моя», 1997) Т. Миннуллина; театральный роман — «Телсез күке» («Немая кукушка», 2003), «Легионер» З. Хакима; драматическая повесть — «Жәйге кырау» («Летний иней», 1990) Амануллы; драматическая притча — «Бурлак», социальная мелодрама-мюзикл — «Сабантуй», спортивная комедия — «Баскетболист» (2002), комедийные фантазии на темы любви — «Лунный призрак жены» (2018) М. Гилязова; драма для одного человека — «Хөрмәткә хөрмәт кирәк» («Хурмату нужно уважение», 1989) Д. Салихова, музыкальный рассказ из жизни театра в двух частях — «Туу» («Рождение...», 2013), ломаный белый стих — «Ул...» («Он...», 2013), драматический дастан-гипотеза — «Ыру» («Род», 2013), фантазмагория — «Морза» («Мурза», 2013) Каюмова и др.

К особой категории традиционных авторских жанровых определений можно отнести те, где одно название указывает на жанр, а вторая часть термина описывает как особенности новой жанровой формы, так и самого произведения. С этой точки зрения, заслуживают внимания пьеса, обозначенная как драматические фрагменты из жизни поэта Х. Туфана «Агыла да болыт агыла...» («Все плывут и плывут облака...», 2001), этнографическо-бытовая драма «Гөргөри кияүләре» («Зятья Гэргэри», 1995) Т. Миннуллина, его же детективная комедия «Гармун һәм скрипка» («Гармонь и скрипка», 1985–1987), трагедия-реквием «Ак тамырлар иле» («Страна Белых корней», 1989–1990) Р. Хамида и др.

### Заключение

Исследование показало, что в жанровой системе татарской драматургии последних десятилетий, наряду с традиционными жанрами, существуют жанровые формы, являющиеся результатом эстетических поисков авторов. Схема жанровых новаций заключается в обращении к традиционным формам (трагедии, комедии, мелодраме, фарсу), дополнив их новым содержанием; в их межжанровом, междошовом синтезе; а также в пересечении драматургии с другими видами искусства.

Нетрадиционные авторские жанровые формы появляются в результате различных процессов синтеза и трансформации, указывая на открытость татарской драматургии к новым художественным экспериментам. Они часто возникают на пересечении нескольких устоявшихся жанров, заимствуя и преобразуя их элементы. Авторы осознанно идут на слом привычных канонов, стремясь выразить нечто новое и уникальное, что не уместится в рамки традиционных форм.

В процессе объединения двух или нескольких жанровых моделей, различных видов искусств возникают изменения в структуре произведений: образуется новая эстетическая реальность, основанная на синтезе эпоса, лирики и драмы, музыки, танца, хореографии и спорта. Взаимодействие различных видов искусства создает уникальный опыт, который обогащает драматургическое творчество. Музыка, танец и другие роды литературы предоставляют драматургам возможность исследовать новые грани формы и содержания, делая пьесы более глубокими в содержательном плане, усиливая силу воздействия, развивая ассоциативность ситуаций. Они свидетельствуют о междошовом синтезе, который расширяет рамки одного жанра за счёт элементов другого, делая проницаемыми границы между прозой, поэзией, драматургией.

Неожиданные подзаголовки, отличающиеся сложностью, придают жанрам уникальный, «авторский» характер, что позволяет расширить репертуар литературных жанров, дополнив ряды традиционных. В подзаголовках авторы заявляют об использовании нескольких жанровых названий, таких как театральный роман, драматический рассказ, музыкальное предание, мистическая притча, историческая драма-роман, историческая легенда и др. Кроме того, татарская драматургия исследуемого периода использует лирико-поэтические приемы, условно-метафорические образы и элементы фантастики. При этом сохраняется неповторимый этнокультурный колорит, несмотря на выход драмы за пределы устоявшихся традиционных форм. Авторские жанровые определения выступают в роли связующего звена между традиционными и современными видами искусства, предоставляя неисчерпаемые возможности для самовыражения в творчестве. Слияние жанров и



смешение их признаков внутри различных литературных направлений не вызывает размытости их жанровой идентичности. Наоборот, в точке пересечения традиционного и уникального возникает новый жанр, который представляет собой синтез, соединяющий характеристики одного жанра с другим.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ахмадуллин, А. Г. (2012) Татарская драматургия: история и проблемы. Казань : Татарское книжное издательство. 511 с.

Бахтин, М. М. (1993) Формальный метод в литературоведении. М. : Лабиринт. 207 с.

Бахтин, М. М. (1963) Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Советский писатель. 800 с.

Васильев, Е. М. (2009) Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века // Дергачевские чтения–2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций : материалы IX Международной научной конференции / сост.: А. В. Подчиненов. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та. Т. 2. 456 с. С. 48–60.

Гареева, Г. Н. (2021) Жанровые особенности современной башкирской драматургии // Проблема жанров в филологии. Материалы XVI Всероссийской научно-практической конференции. Вып. XVII / отв. ред. Ш. А. Мазанев, З. М. Базиева. Махачкала : Дагестанский государственный университет. 349 с. С. 78–83.

Головчинер, В. Е. (2006) Неклассическая драма в русской литературе // Литература и театр: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки Российской Федерации, почетного профессора Самарского государственного университета Льва Адольфовича Финка / отв. ред. Э. Л. Финк, Л. Г. Тютелова. Самара : Изд-во Самарского университета. 327 с. С. 46–60.

Гончарова-Грабовская, С. Я. (2003) Поэтика современной русской драмы: (конец XX — начало XXI в.). Минск : Белорусский государственный университет. 67 с.

Закирзянов, А. М. (2019) Современное татарское литературоведение: традиции, закономерности, поиски. Казань : ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. 372 с.

Закирзянов, А. М. (2020) Авторские жанровые формы в современной татарской драматургии // Жанрово-стилевое развитие национальных литератур в XX–XXI вв. : материалы Международной научно-практической конференции. Вып. 2. / сост.: А. Ф. Ганиева, Ф. Х. Миннуллина, Л. Р. Надыршина. Казань : ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. 314 с. С. 145–153.

Закирзянов, А. М. (2024) Спектакль «Темный лес» в постановке татарского государственного театра драмы и комедии им. К. Тинчурина: сценические интерпретации // Экранные и сценические искусства в контексте современного культурно-образовательного процесса : сборник материалов Международной научно-практической конференции / отв. ред. Э. М. Галимова. Казань : Казанский государственный институт культуры. 127 с. С. 43–49.

Закирзянов, А. М., Габидуллина, Ф. И. (2020) Мотив «возвращения» в современной татарской драматургии // Филологические науки. Вопросы теории и практики Вып. 10. С. 75–79. DOI: <https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.10.14>

Иванюк, Б. П. (2007) Жанровый синтез: версия словарного описания понятия // Дергачевские чтения–2006: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы междунар. науч. конф.: в 2 т. / сост. А. В. Подчиненов, Д. В. Харитонов. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та ; Изд. дом «Союз писателей» Т. 1. 314 с. С. 115–116.

Каюмова, Г. И. (2021) Творческое новаторство драматурга Ризвана Хамида в воплощении концепции личности (в связи с 80-летием со дня рождения) // Научный Татарстан. № 4. С. 57–64.

Корман, Б. О. (1974) Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) // Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1 / редакционная коллегия: Б. О. Корман (отв. ред.), Н. П. Кралина, Д. А. Яшин. Ижевск : УдГУ. 230 с. С. 219–224.

Кириллова, И. Ю. (2017) Драматургия // История Чувашской литературы XX века : в 2 ч. / отв. ред. А. Ф. Мышкина. Чебоксары : Чувашское книжное издательство. Ч. 2. 1956–2000 годы. 432 с. С. 250–278.

Кравцов, Н. И. (1972) Проблемы славянского фольклора. М. : Наука. 360 с.

Лейдерман, Н. Л. (2006) Проблема жанра в модернизме и авангарде (испытание жанра или испытание жанром?) // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Вып 9 / отв. ред. Н. В. Барковская. Екатеринбург : Изд-во Уральского педагогического ин-та. 229 с. С. 2–31.



Меньщикова, М. К. (2013) Жанровый синтез в драматургии Фридриха Геббеля (к 200-летию писателя) // Российский гуманитарный журнал. № 2. С. 174–178.

Миннуллина Ф. Х. (2019) Жанр драмы в татарской драматургии рубежа XX–XXI веков. Казань : ИЯЛИ. 144 с.

Сухих, И. (2023) Структура и смысл. М. : Изд-во КоЛибри. 562 с.

Тынянов, Ю. (1977) Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука. 356 с.

Теория литературных жанров (2011) / под ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Академия. 256 с.

Шарипова, А. С. (2022) Татарская драматургия XX – начала XXI века: проблема инварианта. Казань : ИЯЛИ. 336 с.

Хализев, В. (1999) Теория литературы. М. : Высшая школа. 398 с.

Ханзафаров, Н. Г. (2022) Татар драматургиясе: күзәтүләр, ижат портретлары: фәнни һәм тәнкыйть мәкалә-ләрә [Татарская драматургия: образы, творческие портреты]. Казан : ТәһСИ. 264 б. (На татар. яз.).

Херел, А. Х. (2023) Трансформация духовно-нравственных ценностей тувинцев в современной тувинской драматургии // Казанская наука. № 11. С. 200–206.

Дата поступления: 10.02.2025 г.

Дата принятия: 31.03.2025 г.

#### REFERENCES

- Akhmadullin, A. G. (2012) *Tatar Drama: History and Problems*. Kazan, Tatar Book Publishing. 511 p. (In Russ.)
- Bakhtin, M. M. (1993). *The Formal Method in Literary Studies*. Moscow: Labirint. 207 p. (In Russ.)
- Bakhtin, M. M. (1963) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. 2nd ed. Moscow, Sovetskii Pisatel'. 800 p. (In Russ.)
- Vasil'ev, E. M. (2009) Authorial Genre Designations in 20th-Century Drama. In: *Dergachevskie Chteniia–2008: Russian Literature: National Development and Regional Features. The Problem of Genre Nominations: Materials of the IX International Scientific Conference*, comp. by A. V. Podchinenov. Ekaterinburg, Ural Univ. Press. Vol. 2. 456 p. Pp. 48–60. (In Russ.)
- Gareeva, G. N. (2021) Genre Features of Contemporary Bashkir Drama. In: *The Problem of Genres in Philology. Materials of the XVI All-Russian Scientific and Practical Conference. Issue XVII*, eds. Sh. A. Mazanaev, Z. M. Bazieva. Makhachkala, Dagestan State University. 349 p. Pp. 78–83. (In Russ.)
- Golovchiner, V. E. (2006) Non-classical Drama in Russian Literature. In: *Literature and Theatre: Materials of the International Scientific and Practical Conference Dedicated to the 90th Anniversary of Honored Scientist of the Russian Federation, Honorary Professor of Samara State University L. A. Fink*, eds. E. L. Fink, L. G. Tytelova. Samara, Samara State Univ. Press. 327 p. Pp. 46–60. (In Russ.)
- Goncharova-Grabovskaia, S. Ya. (2003) *Poetics of Contemporary Russian Drama (Late 20th–Early 21st Centuries)*. Minsk, Belarusian State University. 67 p. (In Russ.)
- Zakirzyanov, A. M. (2019) *Contemporary Tatar Literary Studies: Traditions, Patterns, Searches*. Kazan, G. Ibragimov Institute of Language, Literature, and Art of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan. 372 p. (In Russ.)
- Zakirzyanov, A. M. (2020) Authorial Genre Forms in Contemporary Tatar Drama. In: *Genre and Stylistic Development of National Literatures in the 20th–21st Centuries: Materials of the International Scientific and Practical Conference. Issue 2*, comp. A. F. Ganieva, F. Kh. Minnullina, L. R. Nadyrshina. Kazan, G. Ibragimov Institute of Language, Literature, and Art. 314 p. Pp. 145–153. (In Russ.)
- Zakirzyanov, A. M. (2024) The Play “Dark Forest” Staged by the Tinchurin Tatar State Drama and Comedy Theatre: Stage Interpretations. In: *Screen and Stage Arts in the Context of the Modern Cultural and Educational Process: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference*, ed. E. M. Galimova. Kazan, Kazan State Institute of Culture. 127 p. Pp. 43–49. (In Russ.)
- Zakirzyanov, A. M. and Gabidullina, F. I. (2020) The Motif of “Return” in Contemporary Tatar Drama. *Filologicheskie Nauki. Voprosy Teorii i Praktiki*, no. 10, pp. 75–79. (In Russ.) DOI: <https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.10.14>
- Ivaniuk, B. P. (2007) Genre Synthesis: A Version of Lexicographical Description of the Notion. In: *Dergachevskie Chteniia–2006: Russian Literature: National Development and Regional Features. Materials of the International Scientific Conference: in 2 vols. Comp. by A. V. Podchinenov, D. V. Kharitonov*. Ekaterinburg, Ural Univ. Press; Writers' Union Press. Vol. 1. 314 p. Pp. 115–116. (In Russ.)



Kayumova, G. I. (2021) Creative Innovation of Playwright Rizvan Khamid in Embodying the Concept of Personality (on the 80th Anniversary of His Birth). *Nauchnyi Tatarstan*, no. 4, pp. 57–64. (In Russ.)

Korman, B. O. (1974) An Attempt to Describe Literary Genres in Terms of Author Theory (Subject Level). In: *The Problem of the Author in Fiction*. Issue 1, eds. B. O. Korman (chief ed.), N. P. Kralina, D. A. Yashin. Izhevsk, UdGU. 230 p. Pp. 219–224. (In Russ.)

Kirillova, I. Yu. (2017) Drama. In: *History of Chuvash Literature of the 20th Century*: in 2 Parts. Ed. by A. F. Myshkina. Cheboksary, Chuvash Book Publishing. Part 2: 1956–2000. 432 p. Pp. 250–278. (In Russ.)

Kravtsov, N. I. (1972) *Problems of Slavic Folklore*. Moscow, Nauka. 360 p. (In Russ.)

Leiderman, N. L. (2006) The Problem of Genre in Modernism and Avant-garde (Genre Trial or Trial by Genre?). In: *Russian literature of the XX–XXI centuries: trends and trends*. Issue 9, ed. N. V. Barkovskaia. Ekaterinburg, Ural Pedagogical Institute Press. 229 p. Pp. 2–31. (In Russ.)

Menshchikova, M. K. (2013) Genre Synthesis in Friedrich Hebbel's Drama (On the 200th Anniversary of the Writer). *Rossiiskii Gumanitarnyi Zhurnal*, no. 2, pp. 174–178. (In Russ.)

Minnullina, F. Kh. (2019) *The Genre of Drama in Tatar Drama at the Turn of the 20th–21st Centuries*. Kazan, IYALI. 144 p. (In Russ.)

Sukhyh, I. (2023) *Structure and Meaning*. Moscow, Kolibri. 562 p. (In Russ.)

Tynianov, Yu. (1977) *Poetics. History of Literature. Cinema*. Moscow, Nauka. 356 p. (In Russ.)

*Theory of literary genres* (2011), ed. by N. D. Tamarchenko. Moscow, Akademiya. 256 p. (In Russ.)

Sharipova, A. S. (2022) *Tatar Drama of the 20th–Early 21st Centuries: The Problem of Invariant*. Kazan, IYALI. 336 p. (In Russ.)

Khalizev, V. (1999) *Theory of Literature*. Moscow, Vysshaia Shkola. 398 p. (In Russ.)

Khanzafarov, N. G. (2022) *Tatar Dramaturgy: Observations, Creative Portraits: Scientific and Critical Articles [Tatar dramaturgy: images, creative portraits]*. Kazan, TaHSI. 264 p. (In Tatar.)

Kherel, A. Kh. (2023) Transformation of the Spiritual and Moral Values of Tuvans in Contemporary Tuvan Drama. *Kazanskaia Nauka*, no. 11, pp. 200–206. (In Russ.)

Submission date: 10.02.2025.

Acceptance date: 31.03.2025.