

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.011

Методологические установки в изучении татарской музыкальной драмы: к постановке проблемы

Хайрутдинова Дилия Флюровна

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

Казань, Россия

E-mail: khairutdinovadf@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3243-4300>

Аннотация. Татарская музыкальная драма (ТМД) — самобытный жанр национального театрального искусства, сформированный в 1920-е годы в творчестве композитора С. Сайдашева и режиссера К. Тинчурина. Жанр ТМД, начиная с 1930-х годов, претерпевал трансформацию, обусловленную разделением актеров на музыкальную и драматическую труппы, кадровым обновлением актерского и режиссерского составов, привнесением новых репертуарных установок, изменением роли композитора в составе постановочной труппы. Отмечается, что практически все ведущие композиторы республики имели опыт сотрудничества с Татарским государственным академическим театром имени Г. Камала (ТГАТ), потому музыкальная компонента в структуре спектакля оставалась весьма значительной. Изучение ТМД традиционно опирается на аналитический инструментарий музыковедения. В статье выявляется необходимость обновления методологических подходов, заимствованных как из области музыковедения, так и театроведения. Соподчиненность музыки с театральным действием в ТМД диктует необходимость выявления причинно-следственной связи музыкального развития в соотнесении с драматургическим замыслом. Предлагается метод действенного анализа, расширяющий возможности изучения ТМД, где музыка является неотъемлемой частью театральной структуры постановки. На примере водевиля «Сын женится, мы разводимся» очерчивается методологический контур анализа ТМД.

Ключевые слова: татарская музыкальная драма, ТГАТ имени Г. Камала, С. Сайдашев, музыка в драматическом театре

Для цитирования: Хайрутдинова Д. Ф. Методологические установки в изучении татарской музыкальной драмы: к постановке проблемы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 103–111. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.011>

Original article

Methodological attitudes in the study of Tatar musical drama: towards a statement of the problem

Khairutdinova Diliya F.

Zhiganov Kazan State Conservatoire

Kazan, Russia

E-mail: khairutdinovadf@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3243-4300>

Abstract. Tatar Musical Drama (TMD) is a distinctive genre of national theatre art, formed in the 1920s in the work of composer S. Saidashev and director K. Tinchurin. The genre of TMD, starting from the 1930s, underwent transformation due to the division of actors into musical and dramatic troupes, personnel renewal of actors and directors, the introduction of new repertoire settings, the changing role of the composer in the composition of the production company. It is noted that almost all leading composers of the republic had experience of cooperation with the Tatar State Academic Theatre named after G. Kamal (TGAT), so the musical component in the structure of the performance remained very significant. The study of TMD traditionally relies on the analytical tools of musicology. The article reveals the need to update methodological approaches borrowed from both musicology and theatre studies. The subordination of music and theatre action in TMD dictates the necessity of revealing the cause-and-effect relationship of musical development in correlation with the dramaturgical concept. We propose the method of action analysis, which expands the possibilities of studying TMD, where music is an integral part of the theatrical structure of the production. The methodological outline of TMD analysis is outlined on the example of the vaudeville ‘Son is getting married, we are getting divorced’.

Keywords: Tatar musical drama, G. Kamal Theatre, S. Saidashev, music in drama theatre

For citation: Khairutdinova D. F. Methodological attitudes in the study of Tatar musical drama: towards a statement of the problem. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 103–111 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.011>

История татарской музыкальной драмы (далее — ТМД) насчитывает уже более века. Она непосредственно связана с рождением и развитием татарского профессионального драматического театра. Хранителем его традиций ныне является Татарский государственный академический театр имени Г. Камала (далее — ТГАТ) — ведущий драматический театр Республики Татарстан, чья история представляет имена не только видных режиссеров и актеров, но и композиторов, музыкантов-исполнителей, хореографов, художников.

В последние годы в Татарстане заметно ожил интерес к композиторской музыке татарского драматического театра. Активно изучается масштабный пласт музыкально-театрального наследия выдающихся композиторов республики — М. Музафарова, Н. Жиганова, А. Ключарева, Р. Яхина, Ш. Шарифуллина, М. Яруллина и мн. др. До настоящего времени их музыка к спектаклям не издана, хранится в архиве ТГАТ, а ее изучение обещает открытие множества неизвестных фактов и страниц в истории музыкально-театральной культуры республики.

Вместе с тем обращение к музыке драматического театра поднимает вопросы методологии исследования. Применение аналитического инструментария, используемого в изучении оперно-балетного репертуара, не может быть однозначно подходящим. В рассмотрении татарской музыкальной драмы необходимо учитывать специфику этого жанра, сложившегося в театрально-драматическом искусстве республики. Цель данного исследования — обозначить основные методологические проблемы, связанные с изучением ТМД как особого синтетического жанра, в котором музыка изначально определялась как его неотъемлемый компонент.

Татарская музыкальная драма — самобытное детище национального театра, окончательно оформившееся в 1920–30-е годы благодаря, как принято считать, основоположнику татарской профессиональной музыки Салиху Сайдашеву. Его музыкальная драма «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»), созданная в содружестве с драматургом К. Тинчуриным, ежегодно открывает новый театральный сезон ТГАТ как немеркнущий образец классической татарской музыкально-драматической постановки.

Музыкальным драмам С. Сайдашева было посвящено исследование Ф. Ш. Салитовой, в котором впервые был охарактеризован жанр, выявлены особенности его развития в сравнении

с аналогичными примерами в национальных культурах Средней Азии, Казахстана, Поволжья и Сибири. В частности, было отмечено, что «если на начальном этапе в музыкальной драме многих народов отмечается значительное число сходных черт, то в дальнейшем она развивается в каждом конкретном случае своим путем... В ряде республик она значительно эволюционирует и вырастает в форму, основанную на оригинальном композиторском творчестве» [1, с. 12].

Появляющиеся публикации о работе других композиторов в татарском театре затрагивают новые аспекты изучения музыкальной компоненты в театре, связанной с режиссерским замыслом и постановочным решением, жанровыми нюансами самих спектаклей, а также «параллельной» драматургической миссией музыки в спектакле [2; 3]. В этой ситуации требуются методологические разъяснения, необходимые для анализа музыкального «слоя» драматической постановки, определения роли музыки в татарской музыкальной драме на разных этапах развития жанра, выявления особенностей корреляции музыкального функционала со сценическим действием.

Как справедливо заметила Л. С. Бакши, «отсутствие методологической базы анализа — по сию пору одна из острейших проблем не только театроведения, но и музыковедения. А между тем процесс взаимопроникновения музыкального и драматического театров весь XX век набирал силу» [4, с. 269]. Действительно, в немногочисленных научных трудах по данной проблематике так или иначе возникают методологические рассуждения о функции музыки в драматическом спектакле. Так, А. Б. Томас-Бососская полагала, что «функции музыки в драматическом театре... тяготеют к трем основным: образно-содержательной, драматургически-организующей и чисто вспомогательной» [5, с. 4]. Н. А. Таршис указывала на особое значение музыки в драматическом спектакле, которая «становится нужной режиссерскому театру в ее широком значении. Другими словами, роль музыки в микрокосме драмы потенциально не уступает мощной роли музыки в большой действительности» [6, с. 16].

Подчеркнем, что ТМД — жанр, в которой музыка привлекается не как вспомогательный компонент, а является ее неотъемлемой составляющей. Соединение музыки и театра в татарской традиции происходило постепенно. Сначала она звучала в антрактах, затем в виде обработок народных песен включалась в звуковое оформление

спектаклей; обрела сольные, ансамблевые, хоровые формы и в виде различных инструментальных номеров (увертюра, танцы и др.).

В ТМД актеры — это нередко хорошо подготовленные вокалисты, способные исполнять наряду с известными народными песнями весьма сложные партии ариозного типа. Музыкальное сопровождение спектаклей, как правило, обеспечивал камерный оркестр, включающий инструменты симфонического состава и отдельные «привлеченные» типа гармоники, баяна, курая и др.

Одна из существенных методологических проблем в изучении татарских музыкально-драматических произведений, на наш взгляд, заключается в недостаточно корректном понимании самого процесса создания спектакля и, как следствие, недооценивании роли композитора как одного из его авторов. Не случайно рождение ТМД приписывают тандему режиссера и композитора — К. Тинчурина и С. Сайдашева. Поскольку без музыки спектакль не мыслился. Сайдашев как заведующий музыкальной частью и дирижер оркестра татарского театра являлся полноправным соавтором подавляющего большинства спектаклей ТГАТ 1920–30-х годов. Более того, спектакли зачастую рождались из музыки и, как пишет Ф. Салитова, были построены «на образном и поэтическом содержании народной песни» [7]. Таковы, в частности, музыкальные драмы «Галиябану» и «Казанское полотенце», имеющие названия одноименных народных песен.

Однако роль композитора в татарском театре вскоре начала меняться. Этому, по нашему мнению, способствовало несколько факторов. После ареста К. Тинчурина¹ в 1937 году С. Сайдашев лишился своего «напарника» по творчеству, а вскоре перестал быть «единственным» композитором, создающим музыку для спектаклей татарского театра. Стали приглашаться другие авторы музыки, которые, тем не менее, оставались лишь временно приходящими композиторами: в 1930-е годы это В. Виноградов и Дж. Файзи, а в 1940-е годы — М. Музафаров, Н. Жиганов, М. Юдин, А. Леман, Э. Бакиров и др. Сам Сайдашев был уволен из театра в 1948 году в связи с роспуском оркестра.

Другая причина была связана с разделением труппы театра на музыкальную и драматическую. В татарском театре концентрировались ведущие музыкальные силы республики, которые были задействованы во многих постановках. По словам Ю. Исанбет, «репертуар театра не учиты-

вал профессиональные интересы драматических (не поющих) актеров, татарская драматургия теряла перспективы роста» [8, с. 244].

В открывшуюся Татарскую оперную студию при Московской консерватории² были направлены на обучение лучшие голоса республики — С. Айдаров, Г. Кайбицкая, У. Альмеев, С. Садыкова, Ф. Маннапов, М. Булатова, М. Рахманкулова, Х. Забирова, Н. Даутов, Ф. Насретдинов. В дальнейшем многие из них составили труппу нового оперного театра, открытого в Казани в 1939 году. Таким образом, ТГАТ, лишившись «музыкальной труппы», переориентировался на драматический репертуар. Несмотря на «неоднократную постановку новых произведений типа музыкальных комедий... музыка в театре является важной, но все же подчиненной драматическому началу элементом спектакля» [8, с. 245].

Немаловажным фактором также стала смена режиссерского поколения, привнесшего теорию и эстетику актерской системы К. С. Станиславского. Молодые режиссеры, отучившиеся в Москве (ГИТИС), активно включались в творческий процесс татарского театра, стремясь «в своей творческой практике применить систему К. С. Станиславского, воспринятую ими от непосредственных учеников великого реформатора русской сцены Б. Сушкевича, И. Судакова [9, с. 39–40]. Наиболее активным, последовательным пропагандистом системы К. С. Станиславского в татарском театре тридцатых годов стал режиссер Гумер Гимранович Исмагилов... сторонник реалистической режиссуры, глубокий толкователь учения великого реформатора русской сцены... [9, с. 41]. Вскоре режиссерские ряды ТГАТполнили выпускники ГИТИС Ш. Сарымсаков, К. Тумашева. Значительным пополнением татарского театра в первой половине XX века стал приезд выпускников татарской студии ГИТИС, среди которых ярко заявили о себе молодые режиссеры П. Исанбет и Р. Бикчантаев. А в 1962 году ТГАТ возглавил М. Салимжанов (1934–2002) — также выпускник режиссерского факультета ГИТИС, деятельность которого определила развитие театра на следующие 40 лет — этот период в ТГАТ известен как «эпоха Марсея Салимжанова».

В контексте идей К. С. Станиславского отметим, что его театральная реформа «была направлена на возможность создания на сцене единого художественного целого спектакля, в котором все компоненты, включая музыку, сопрягаются между собой, исходя из содержания и основной

идеи пьесы [10, с. 138]. Вместе с тем оркестр был удален за кулисы, а «музыка вводилась в спектакль только в тех сценических положениях, где она оправдывалась ходом пьесы, ее фабулой» [10, с. 139]. Отношение режиссера к музыке было осторожным, так как, по выражению А. Наумова, она «чаще является сильным противником, нежели союзником» [11, с. 23].

Изучение ТМД сопряжено не только с анализом партитуры, важно выявить ее вовлеченность в драматургию и сценическое воплощение художественного замысла. В этой связи актуа-

лизуется вопрос интерпретации режиссером собственно драматической пьесы. В контексте сказанного музыкальная компонента спектакля выявляет двоякую картину — с одной стороны, композитор как единоличный творец представляет свое видение драмы, и его музыка в этом случае является самостоятельным творением, впоследствии интегрированным в театральное представление. С другой — композитор подчиняется воле и видению режиссера, и тогда его музыка обретает прикладной характер, отражая лишь собственно образное наполнение спекта-

Илл. 1. Афиша спектакля «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»), 1929 г.
Ill.1. Playbill of the play «The Blue Shawl», 1929



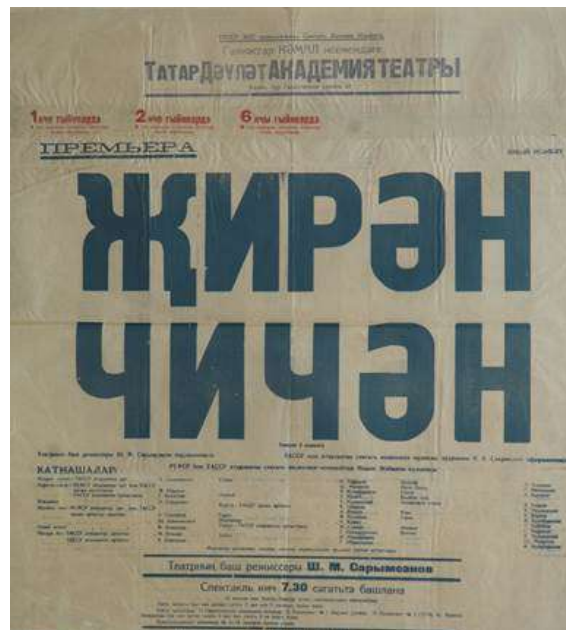
кля. Таким образом, в одном случае композитор является соавтором, в другом — лишь «помощником» режиссера.

Если говорить о музыкальной драме С. Сайдашева, то его музыка к спектаклю представляет собой скорее первый вариант. Композитор являлся автором постановки наравне с режиссером, был создателем ее внешней и внутренней композиции. В афише спектакля «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль») 1929 года имена Тинчурина и Сайдашева как авторов размещены на одной строке (Илл. 1)³. По сей день, герои драм Сайдашева воспринимаются зрителями в контексте его музыкального воплощения

и постановка спектаклей в иных художественно-концептуальных интерпретациях немыслима.

Музыкальное оформление татарских драматических спектаклей послесайдашевской эпохи, на наш взгляд, демонстрирует интересную ситуацию. Композитор каждый раз «отодвигается» на второй план, его роль в постановках сродни художнику или хореографу (Илл. 2, 3). Так, в афише спектакля «Жирән чичән» (1944) имя автора музыки Н. Жиганова указано после имен режиссера Ш. Сарымсакова и художника П. Сперанского. Такая же диспозиция авторства наблюдается и в других постановках.

Илл. 2. Афиша спектакля «Жирән чичән» («Рыжий насмешник»), 1944 г.
 Ill. 2. Poster of the play «The Red Mocker», 1944



Илл. 3. Титул программы спектакля «Азат», 1963 г.
 Ill. 3. Title of the program of the play «Azat», 1963



Такое обстоятельство, на наш взгляд, могло в некотором смысле ослаблять интерес композиторов к дальнейшей работе в театре, где они всегда оставались «на вторых ролях». Этим возможно объясняется крайне незначительное количество «музыкально-драматических» работ в творческих портфолио ведущих татарских музыкантов XX века. К примеру, в биографии Н. Жиганова,

М. Музафарова, Ш. Шарифуллина, М. Яруллина состоялось всего по два сотрудничества с камаловским театром; а композиторы Э. Бакиров, А. Валиуллин, А. Леман, Р. Еникеев лишь однажды имели опыт создания музыки в драматическом театре. Существенным фактором являлась и прямая взаимообусловленность «жизни» музыки от успеха постановки. С изъятием спектаклей

из репертуара партитуры оставались неизвестными для широкой публики, а потому невостребованными в исполнительской практике.

Таким образом, под воздействием всех факторов жанр музыкальной драмы в татарском театре с начала своего возникновения претерпевал трансформации. Вместе с тем привлекаемые к работе в театре композиторы, во многом следуя заложенным традициям Сайдашева, создавали масштабные партитуры, которые включали развернутые инструментальные, вокальные, ансамблевые и хоровые номера. Это обеспечивало музыке значительное место в постановке, благодаря чему зритель продолжал воспринимать спектакль именно как музыкальную драму.

Существенной методологической проблемой для исследователя ТМД является отсутствие единой партитуры «от начала до конца» спектакля. Постановки с оркестром — это живой процесс, где оркестр «улавливает» нюансы актерской игры, подхватывает игру и пение артистов, полностью вовлекаясь в темпоритм действия. Партитуры ТМД по своей композиционной структуре приближены к вокально-инструментальной сюите. Оркестровое сопровождение спектакля обеспечивалось в большей части сценического времени, при этом номера «сюиты» могли повторяться в различных комбинациях и вокально-инструментальных вариантах, были разной продолжительности. Поэтому перенос партитуры из одной постановки в другую был невозможен.

Учитывая очевидную соподчиненность музыки с театральным действием, исследователю важно осознавать причинно-следственную связь музыкального развития в спектакле, а потому музыка не может рассматриваться в отрыве от режиссерского замысла и его реализации. Следовательно, в изучении ТМД к музыковедческому инструментарию необходимо привлекать специальные методы анализа в области театрального искусства. В контексте сказанного приведем слова М. Сабининой, которая утверждала, что «вопрос о качестве музыки драматического спектакля должен быть решен только исходя из постановочного контекста, замысла, задачи и сверхзадачи режиссера» [12, с. 217–218].

Одним из известных методов, выработанных в театральном искусстве, является метод действенного анализа, предложенный К. С. Станиславским для совершенствования актерской работы. Содержательные аспекты этого метода, на наш взгляд, могут найти применение и в изучении ТМД, поскольку «проблемы действия, ...

сверхзадачи и сквозного действия, слова..., видения, подтекста, общения — это звенья единого творческого процесса, путь к которому органично раскрывается в процессе действенного анализа» [13, с. 117–118]. Музыкально-драматическая постановка помимо указанных элементов включает не менее важный, а иногда наиболее существенный — музыку. В ТМД она наряду со словом выступает одним из основных способов воплощения авторской идеи. Также, как актерская игра, музыка рождается в процессе большой подготовительной работы, и в этом смысле композитор становится соавтором режиссера, он создает музыкальный контекст сценического действия, способный значительно приумножить художественные результаты актерско-режиссерского труда.

Посредством метода действенного анализа раскрывается «способ перевода образов одного вида искусства ... в другой, перевод на язык сценического творчества» [14, с. 34]. Он оперирует двумя основными понятиями, которые впервые обозначил К. С. Станиславский, — сверхзадача и сквозное действие⁴. Под сверхзадачей понимается «глубочайшая внутренняя потребность художника, идя «от себя», сообщить миру самое сокровенное» [13, с. 29].

В случае ТМД данный метод может быть направлен на изучение:

- перевода образов пьесы на музыкальный язык и далее — перевода музыкальных образов на язык сценического воплощения;
- включенности музыкального развития в сквозное развитие постановки;
- роли музыки в достижении сверхзадачи.

Приступая к изучению музыкального «слоя» спектакля с помощью метода действенного анализа, исследователь должен быть особенно подготовлен, а именно ознакомлен с собственно текстом пьесы и ее событийной структурой (пять типов событий, по Товстоногову⁵), которые позволяют «рассмотреть» основной конфликт. Определение сверхзадачи может занять время, происходить в процессе комплексного изучения материалов постановки — сценария, программы, фото, партитуры, рабочих заметок и иных материалов. Что касается включенности музыки в сквозное развитие постановки, то здесь весьма уместны известные методы музыкального анализа, выявляющие использование различных средств тематического развития, композиционных приемов и др. Как пишет Ю. Барбой, «структурные закономерности спектакля “просят” своих методов... чем ясней

основание, на котором построен тип спектакля, тем естественней решается методологическая проблема» [15, с. 16–17].

Применимость метода действенного анализа рассмотрим на примере музыки Шамиля Шарифуллина (1949–2007) к спектаклю «Сын женится, мы разводимся», поставленному по одноименной пьесе И. Юзеева в ТГАТ имени Г. Камала в 1983 года в постановке режиссера Д. Сиразиева. Жанровое решение ТМД — водевиль. Сюжет приближен к трагикомедии: чтобы обеспечить сына перед женитьбой новой квартирой, супруги решаются на фиктивный развод. Действие насыщено комическими ситуациями, «печальными» сценами из-за вынужденного расставания любящих друг друга супругов. Несмотря на удавшуюся аферу, ни родители, ни сын, передумавший

жениться, — не рады. Только пройдя путь развода, герои осознали ценность прежней счастливой жизни и неизвестность будущего.

Сверхзадача в пьесе была обозначена самим драматургом — «Хыял» (Мечта), которая была подхвачена режиссером. Однако образ мечты как эфемерного явления очевидно требовал усиливающего эмоционально-звукового контекста. Музыкальное воплощение сверхзадачи было решено в виде музыкальной картины, воплощающей два образа: несущегося поезда как приметы меняющейся жизни героев и легкого вальса, олицетворяющего светлые, но пока не сбывшиеся мечты. Два номера обрамляют весь спектакль, который открывается и завершается «звуками уходящего поезда» (в финале — номера следуют в обратном порядке). Музыка берет на себя важную дра-

Типы событий	События по сюжету пьесы «Сын женится, мы разводимся»
Исходное	Молодые (сын с девушкой) провожают поезд, увозящий их детские мечты и желания (игрушки)
Основное	Сын сообщает родителям о предстоящей женитьбе
Центральное	Развод родителей
Финальное	Отец получает ключ от новой квартиры, однако сын раздумал жениться
Главное	Уходящий поезд уносит мечты героев

матургическую функцию не только завершения истории, «озвучивания» мыслей героев, но и воплощения сверхидеи драматической пьесы.

Сквозное действие водевиля поддерживается музыкой на протяжении всего спектакля. С точки зрения продолжительности и значимости музыкального времени в спектакле, оно было практически равнозначным элементом театральной структуры. Принципом сквозного раскрытия сюжета является показ меняющегося состояния героев — от счастливой совместной жизни до отчаяния от потери семьи. Герои спектакля характеризуются сольными и ансамблевыми номерами с чертами персонификации музыкальных характеристик, при этом динамика действия опирается на единый темпоритм. Трехкратное повторение номера «Квартет» выполняет своеобразную драматургическую опорную функцию и сообщает музыкальной архитектонике черты рондальности.

Композитором найдено интересное решение в кульминации действия, когда отец семейства объявил о получении ключа от новой квартиры. «Радостному» событию согласно известно-

му приему контрапункта диссонировал лирико-драматический эмоционально-напряженный дуэт супругов.

Резюмируя изложенное, отметим, что проблема методологического оснащения в изучении ТМД, требует дальнейшей разработки. Музыкальная драма как особый жанр татарского театрального искусства представляет собой профессиональную область композиторского творчества. Анализ нотного текста, специально созданного для конкретной музыкально-драматической постановки в камаловском театре, должен органично отражать не столько видение композитора и его стилевые и языковые предпочтения, но прежде всего включенность музыкальной компоненты в единое драматическое действие, ее возможности и роль в создании и реализации спектакля. Рецепция «театральных» методов в методологию музыкознания позволит расширить аналитические контексты, понять глубинные импульсы рождения синтетических музыкально-драматических замыслов ТМД.

Примечания

¹ Карим Тинчурин (1887–1938) был репрессирован в 1937 году, казнен в 1938 году.

² Татарская оперная студия при Московской консерватории функционировала в 1934–1938 годы.

³ Это афиша второй постановки драмы «Зәңгәр шәл», где режиссером выступил С. Валеев-Сульва. Первая постановка состоялась 20 декабря 1926 года и ее режиссером был К. Тинчурин.

⁴ Имеется в виду известная фраза К. С. Станиславского: «сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве» [7, с. 29].

⁵ Пять событий: исходное, основное, центральное, финальное, главное [см. об этом: 13, с. 34]

Список источников

1. Салитова Ф. III. Музыкальные драмы Салиха Сайдашева: роль жанра в становлении татарской профессиональной музыки. Казань: Тат. кн. изд-во, 1988.
2. Хайрутдинова Д. Ф. Музыка Назиба Жиганова к татарским драматическим спектаклям в контексте развития театрального творчества композитора в 40–50-е годы XX века // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 1 (37). С. 49–65.
3. Хайрутдинова Д. Ф., Дулат-Алеев В. Р. О сотрудничестве Шамиля Шарифуллина с татарским драматическим театром (по материалам нотного архива ТГАТ имени Г. Камала) // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 3 (47). С. 72–86.
4. Бакиш Л. С. К вопросу методологии анализа современных музыкально-сценических жанров // Теория и история искусства. 2023. № 3–4. С. 265–280.
5. Томас-Босовская А. Б. Музыка в отечественном драматическом театре XX века. Проблемы истории и теории жанра : автореферат дис. ... кандидата искусствовед. : 17.00.02. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1991. 23 с.
6. Таршиш Н. А. Музыка драматического театра. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. 163 с.
7. Салитова Ф. III. Сплав двух талантов // Научный Татарстан. 1999. № 2. С. 76–80. URL: <https://kitaphane.tatarstan.ru/tinch/salit.htm?ysclid=m1m8v9ygh5953282622> (дата обращения: 20.10.2024).

8. Исанбет Ю. Н. Татарский театр и музыка // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. Сто лет. В 2 т. Т. 1. Казань: Заман Татар. кн. изд-во, 2009. С. 243–245.
9. Арсланов М. Эволюция режиссуры татарского театра (1906–1941): автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.01. М.: Рос. ин-т искусствознания, 1993. 47 с.
10. Моторина И. Е. Музыка в театральном синтезе: реалистический и условный театр // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 5–2. С. 137–142.
11. Наумов А. Музыка драматического спектакля в зеркале «системы Станиславского» и практики Московского художественного театра первой половины XX века // Музыкальная академия. № 1 (741). 2013. С. 21–24.
12. Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Изд. дом «Композитор», 2003. 327 с.
13. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. 3-е изд. М.: Искусство, 1982. 119 с.
14. Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова: учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальности «Режиссура театра». СПб.: С.-Петербург. акад. театр. искусства, 2003. 156 с.
15. Барбой Ю. М. О направлениях искусствоведческого анализа спектакля // Границы спектакля: сб. ст. и материалов / ред. колл. Ю. М. Барбой, Л. И. Гительман, Е. И. Горфункель (отв. ред.), Г. А. Лапкина, Г. В. Титова, сост. Е. И. Горфункель, Г. А. Лапкина, А. А. Юрьев. СПб.: С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 1999. С. 9–17.

References

1. Salitova, F. S. (1988), *Muzykalnye dramy Salikha Saydasheva: rol zhanra v stanovlenii tatarskoy professionalnoy muzyki* [The musical dramas of Salikh Saydashev: the role of the genre in the formation of Tatar professional music], Tat. kn.publishing house, Kazan, USSR.
2. Khairutdinova, D. F. (2022), “Music by Nazib Zhiganov for Tatar dramatic performances in the context of the development of the composer’s theatrical work in the 40-50s of the XX century”, *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, science, practice], vol. 1 (37), pp. 49–65.

3. Khairutdinova, D. F., and Dulat-Aleev, V. R. (2024), "On the cooperation of Shamil Sharifullin with the Tatar Drama Theater (based on the materials of the musical archive of the G. Kamal TSAT)", *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, science, practice], vol. 3 (47). pp. 72-86.
4. Bakshi, L. S. (2023), "On the issue of methodology for the analysis of modern musical and scenic genres", *Teoriya i istoriya iskusstva* [Theory and History of Art], vol. 3-4, pp. 265-280.
5. Thomas-Bosovskaya, A. B. (1991), "Music in the Russian drama theater of the XX century. Problems of the history and theory of genre", Abstract of the dissertation of the candidate, Musical Art, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, USSR.
6. Tarshis, N. A. (2010), *Muzyka dramaticheskogo teatra* [Music of the drama theater], SPbGATI Publishing House, St. Petersburg, Russia.
7. Salitova, F. S. (1999), "Fusion of two talents", *Nauchnyy Tatarstan* [Scientific Tatarstan], vol. 2, pp. 76-80, available at: <https://kitaphane.tatarstan.ru/tinch/salit.htm?ysclid=m1m8v9ygh5953282622> (Accessed 20 October 2024).
8. Isanbet, Yu. N. (2009), "Tatar theatre and music", *Tatarskiy gosudarstvennyy akademicheskii teatr imeni Galiasgara Kamala. Sto let* [Tatar State Academic Theater named after Galiasgar Kamal. A hundred years], vol. 1, Zaman Tatar. publishing house, Kazan, Russia, pp. 243-245.
9. Arslanov, M. (1993), "The evolution of the direction of the Tatar theater (1906-1941)", Abstract of the dissertation of Doctor of Science, Musical Art, Russian Institute of Art Studies, Moscow, Russia.
10. Motorina, I. E. (2013), "Music in theatrical synthesis: realistic and conventional theater", *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice], vol. 5-2, pp. 137-142.
11. Naumov, A. (2013), "Music of a dramatic performance in the mirror of the "Stanislavsky system" and the practice of the Moscow Art Theater of the first half of the twentieth century", *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy] vol. 1 (741), pp. 21-24.
12. Sabinina, M. D. (2003), *Vzaimodeystvie muzykalnogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke* [Interaction of musical and drama theaters in the XX century], Kompozitor, Moscow, Russia.
13. Knebel, M. O. (1982), *O deystvennom analize pesy i roli* [On the effective analysis of the play and the role], Iskusstvo, Moscow, USSR.
14. Malochevskaya, I. B. (2003), *Rezhisserskaya shkola Tovstonogova* [Tovstonogov's Directing school: textbook. a manual for students studying in the specialty "Theater directing"], St. Petersburg Academy of Sciences. theatre. Arts, St. Petersburg, Russia.
15. Barboy, Yu. M. (1999), "On the directions of the artistic analysis of the performance", *Granitsy spektaklya* [Boundaries of the performance: collection of art and materials], Barboy, Yu. M. (ed.), and Gitelman, L. I., and Gorfunkel E. I., and Lapkina, G. A., and Titova, G. V., and Gorfunkel, E. I., and Lapkina, G. A., and Yuryev, A. A, St. Petersburg State Academy. theatre. Arts, St. Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Д. Ф. Хайрутдинова — кандидат искусствоведения, доцент, директор департамента науки, информационных технологий и просветительской деятельности

Information about the author

D. F. Khairutdinova — Candidate of Art History, Assistant Professor, Director of the Department of Science, Information Technologies and Promotion of Activities

Статья поступила в редакцию 27.10.2024; одобрена после рецензирования 13.12.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 27.10.2024; approved after reviewing 13.12.2024; accepted for publication 17.12.2024.