

«МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» А. С. ПУШКИНА НА ТАТАРСКОЙ СЦЕНЕ

© Милеуша Хабутдинова

“LITTLE TRAGEDIES” BY A. S. PUSHKIN ON THE TATAR STAGE

Mileusha Khabutdinova

The article, for the first time, discusses the stage interpretation of Pushkin's "Little Tragedies" in the Tatar theater. The object of the research is the performance "A Feast / Plague" (stage director Timur Sharafutdinov). The subject of the study is the specifics of understanding the key images and the content potential of "Little Tragedies". This A. S. Pushkin's work was translated into Tatar by N. Isanbet, G. Shamukov, Sh. Mudarris and Y. Minnullina in different years. The article focuses on the issues of translation strategy. It is proved that T. Sharafutdinov's performance is distinguished by its text-centricity, the paucity of mise-en-scenes and the slow tempo that conveys the nature of the main character Valsingam's mental activity, the content potential of "Little Tragedies" is revealed through his prism of perception. When developing the script, T. Sharafutdinov resorts to a "frame" composition. The "feast" story serves as the "frame" of Valsingam's farewell Word, which absorbs human passions from "The Stone Guest", "The Miserly Knight" and "Mozart and Salieri". On the one hand, T. Sharafutdinov's performance revives the traditions of the ancient theater (Chorus, a tragic hero); on the other hand, he fills the action with a postmodern game, whose roots go back to youth mischief.

Keywords: A. S. Pushkin, "Little Tragedies", translation, N. Isanbet, M. Maksud, Sh. Mudarris, G. Shamukov, Yu. Minnullina, Tatar theater, Timur Sharafutdinov, performance "A Feast / Plague"

В статье впервые рассмотрена сценическая интерпретация пушкинских «Маленьких трагедий» в татарском театре. Объектом исследования является спектакль «Пир/Чума» (режиссер-постановщик Тимур Шарафутдинов), предметом изучения – специфика осмысления ключевых образов и содержательного потенциала «Маленьких трагедий». Это произведение А. С. Пушкина в разные годы переводили Н. Исанбет, Г. Шамуков, Ш. Мударрис, Ю. Миннуллина. В статье уделяется внимание вопросам переводческой стратегии. Доказано, что спектакль Т. Шарафутдинова отличается текстоцентричностью, скудостью мизансцен, медленным темпоритмом, передающим характер мыслительной активности главного героя Вальсингама, сквозь призму восприятия которого раскрывается содержательный потенциал «Маленьких трагедий». При разработке сценария Т. Шарафутдинов прибегает к «рамочной» композиции. История «пира» служит «рамой» прощального Слова Вальсингама, вбирающего в себя человеческие страсти из «Каменного гостя», «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери». С одной стороны, в спектакле Т. Шарафутдинова оживают традиции античного театра (Хор, трагедийный герой), с другой стороны, он наполняет действие постмодернистской игрой, корни которой уходят в молодежное озорство.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, «Маленькие трагедии», перевод, Н. Исанбет, М. Максуд, Ш. Мударрис, Г. Шамуков, Ю. Миннуллина, татарский театр, Тимур Шарафутдинов, спектакль «Пир/Чума»

Каждая эпоха выбирает в классическом наследии то, что ей близко, что отвечает духовным потребностям современника. Мензелинский театр обратился к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина. Спектакль «Хэтэр мәжлес» («Пир/Чума») (реж. Тимур Шарафутдинов) навеян общественными настроениями в условиях пандемии. Г. А. Лапкина, систематизируя материал об истории бытования «Маленьких трагедий» на советской сцене, отметила, что «Пушкин обязывает к художественной смелости» [1]. В

аннотации к татарскому спектаклю ее создатели так сформулировали свою сверхзадачу: «Это спектакль-рефлексия, о времени, в котором мы живем, о вопросах, которые задает себе каждый человек и каждый художник» [2].

Отечественный театр всегда обращается к «Маленьким трагедиям» в переломную эпоху. Это произведение бытует и в киноверсиях. Для И. Смоктуновского, В. Золотухина, В. Высоцкого образы из «Маленьких трагедий» стали знаковыми в их карьере. Из современных постановок в

памяти оживает спектакль литовского режиссера Эймунтаса Някрошюса (1994), осуществленный в рамках его сотрудничества с международным театральным фестивалем «Лайф» (Литва). В 2005 году режиссер Виктор Рыжаков в театре «Сатирикон» по «Маленьким трагедиям» поставил «класс-концерт». Годом позже в Московском театре «Эрмитаж» появился спектакль режиссера Михаила Левитина «Пир во время ЧЧЧумы», где он столкнул наследие классика с творчеством обэриутов. В 2016 г. самарский театр «СамАрт» явил на суд зрителей «Сочинение на темы „Маленьких трагедий“» молодых режиссеров Татьяны Наумовой, Алексея Елхимова и Дмитрия Добрякова под руководством Анатолия Праудина. В 2019 г. режиссер Егор Арсенов поставил «Маленькие трагедии» на Малой сцене Театра на Малой Бронной. Через героев «Маленьких трагедий» современные режиссеры и артисты пытаются поговорить со зрителем о себе, об амбивалентной природе человека, о своей эпохе. Надо сказать, что татарский театр обратился к «Маленьким трагедиям» впервые.

Как известно, драматический цикл должен был состоять из десяти трагедий, однако А. С. Пушкин закончил лишь четыре: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Ученые расходятся в формулировках центральной идеи цикла. Так, литературовед Д. Л. Устюжанин считает, что ключевой идеей цикла является идея самоутверждения, свойственная всем персонажам [3]. В. И. Тюпа – кризис уединенного сознания, которое не способно наладить контакт с миром [4]. А. Гаркави считает, что «Маленькие трагедии» – это «драматургический цикл, в котором анализируется определенная система страстей человеческих» [5, с. 183]. При этом страсть понимается А. С. Пушкиным «как страстное увлечение той или иной стороной жизни». Общее «расположение „маленьких трагедий“ (по градации страстей – от „менее ценных“ к „более ценным“) получит такой вид: „Моцарт и Сальери“ (наслаждение искусством) – „Каменный гость“ (наслаждение любовью) – „Пир во время чумы“ (наслаждение самой жизнью)» [Там же]. «Наслаждение богатством является ложным, извращенным, по своей общечеловеческой ценности оно решительно уступает другим анализируемым в „маленьких трагедиях“ страстям – поэтому „Скупой рыцарь“ и поставлен в начале цикла» [Там же].

Тимур Шарафутдинов при разработке сценария внес некоторые коррективы как в содержательный, так и в композиционный план пушкинского произведения. Перед зрителями разворачивается очередная версия «молодежного спек-

такля». Вслед за В. Рыжаковым Т. Шарафутдинов вызвал к жизни античный театр с его двумя хорами, отсылающими в нашу современность (санитары в защитных костюмах) и в историю Западной Европы (монахи-францисканцы). В татарском спектакле хор изображает сообщество, существующее в двух временных планах, противостоящее силой молитвы или антисептиков наступлению Чумы-Апокалипсиса. Он воплощает на сцене коллективное начало в противоположность индивидуальному. Хор эмоционально воздействует на зрителя, благодаря движениям, пластике (режиссер по пластике Анна Демидова), костюмам (художник-постановщик Юлия Ветрова).

Т. Шарафутдинов сконцентрировался на внутреннем конфликте главного героя – Председателя Пира – с самим собой, на его размышлениях о амбивалентной природе человека. «Рамой» для татарского спектакля послужили сцены из трагедии «Пир во время чумы», а основная часть – прощальное слово Вальсингама, обращенное к зрителям, состоит из трех историй, описанных в пушкинских трагедиях «Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери».

Спектакль Т. Шарафутдинова отличает текстоцентричность. Первые татарские переводы «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина появились в 1937 году, по случаю столетия годовщины гибели поэта. Так, Н. Исанбет подготовил три перевода пушкинских произведений: поэмы «Бакчасарай фонтаны» («Бахчисарайский фонтан») [6], «Полтава» [7] и трагедию «Таш кунак» («Каменный гость») [8]. Трагедию «Моцарт и Сальери» на татарский язык перевел Габдулла Шамуков [9, с. 386–395], «Скупого рыцаря» – Махмуд Максуд [Там же, с. 370–385], «Пир во время чумы» – Шараф Мударрис [Там же, с. 425–453].

«Маленькие трагедии» написаны пятистопным ямбом. По мнению С. А. Матяш, уникальность «стиха маленьких трагедий в контексте пушкинского творчества» не вызывает сомнений: «от стиха „Бориса Годунова“ он отличается отсутствием цезуры, от стиха „Домика в Коломне“ – отсутствием рифмы» [10, с. 8]. Пушкин-стихотворец добивался стиливого единства цикла, вот почему татарский театр заказал Юлдуз Миннуллиной новый перевод. Стих трагедии разговорный по своей природе. В. М. Жирмунский считает, что стихотворные переносы возникают тогда, когда внутри стиха есть пауза, более сильная, чем концевая [11, с. 151–162]. И. В. Романова полагает, что это происходит, «когда синтаксическая пауза в конце стиха переносится на середину данного или последующего стиха»

[12, с. 81]. По единодушному мнению исследователей, действенная природа драматического стиха состоит в неразрывном и органичном единстве сценического действия и ритмической структуры стиха [13, с. 3–4].

В 1930 году, когда в татарской литературе стал формироваться фонд переводной литературы, среди татарских переводчиков разгорелся жаркий спор по поводу переводческой стратегии. Поводом для дискуссии послужил перевод комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», выполненный «эпическим тружеником» Н. Исанбетом (о переводах Н. Исанбета см. подр. в трудах Р. Ф. Бекметова: [14], [15]). И. Гази был сторонником подстрочного перевода произведений, превращения стихотворного текста в прозаический, а М. Максуд ратовал за художественный перевод с учетом поэтических особенностей оригинала. Н. Исанбет настаивал на том, что драматический стих требует особой стратегии перевода. На примере своего перевода «Горе от ума» писатель продемонстрировал все преимущества перевода оригинала с сохранением не только концевых, но и внутренних рифм. Н. Исанбет настаивал на том, что переводчик должен найти для каждого сценического персонажа свой индивидуальный язык, добиться стилистической однородности в передаче языка эпохи, авторского языка (с присущим авторам характера рифмовки, звукописи, афористичности), базирующегося на богатстве русского языка. Драматический стих, по мнению Н. Исанбета, должен носить действенный характер [16, с. 5–13]. Татарский писатель ссылается в своей статье на авторитетное слово Алексея Толстого: «Искусство диалога идет от виденья жеста и, разумеется, от глубокого внедрения в психику персонажа... Будьте скупы на слова. Пусть каждое из них как заостренная стрела, бьет прямо в цель – в сердце зрителя» (цит. по: [17]). Н. Исанбет рекомендует коллегам, занимающимся переводами произведений, не забывать одну простую истину: «шигъри драмада сәхнә спецификасы да бар, анда сүзлә, шигърь булу өстенә, уен гамәле дә икән». – «в драматическом стихе есть сценическая специфика, в нем слова, помимо того, что играют роль стиха, превращаются в источник сценического действия» (подстр. пер. наш. – М. Х.). Н. Исанбет считает, что перевод должен носить творческий характер. Переводчик должен нащупать для переводимого произведения в татарском языке «свой язык». Он должен видеть перед собой не только читателя, но и артиста со зрителем. Н. Исанбет рекомендует в переводе реже использовать *һәм* и *ә*, в противном случае с татарской сцены на зрителя обрушится в результате неправильного произно-

шения «лай», состоящий из «хам-хам» или протяжно-нудного *ә- ә- ә*. [16, с. 24]. Переводы Ю. Миннуллиной были тепло встречены зрителями ([18], [19], [20] [21]). Введение их в научный оборот – дело будущего.

Главным героем у Т. Шарафутдинова становится Вальсингам (Рустем Зиннуров). Мы заново знакомимся с пушкинскими трагедиями сквозь призму восприятия этого героя. Председатель показан в рубежной ситуации: он недавно потерял близких, поэтому его чувства и разум напряжены до предела. Вальсингам переживает личную трагедию на фоне мировой: на мир наступает Царствие Чумы. Оказавшись в критических обстоятельствах, он сохраняет человеческое достоинство, не ищет утешения в религии, желает обрести бессмертие через свое Слово, обращенное к зрителям. Т. Шарафутдинов задвигает конфликт со священником (Фоат Зарипов) на задний план. На первый план выступает внутренний конфликт героя с самим собой. Размышляя над амбивалентной природой души человеческой, Вальсингам вслушивается в страсти, бушующие в душе. Сон Луизы (Ильсина Миннемуллина) в пространстве татарского спектакля обретает контуры «вещного»: весь мир в финале превращается в «телегу смерти», которую лицезреет священник – оппонент Вальсингама. Если пушкинский Председатель в ситуации смертельной опасности готов выносить новые уроки из жизни, грезит о бессмертии, то шарафутдиновский герой, сполна испив чашу разочарования, уходит из жизни на глазах у зрителей, взбудоражив их сознание.

Как и у А. С. Пушкина, Вальсингам в татарском спектакле оказывается выделенным из среды пирующих. Он создал пир, но – не среди пирующих. Мы видим его погруженным «в глубокую задумчивость». Он приглашает зрителей к путешествию по тайным уголкам человеческой души. Одинокая фигура Вальсингама проступает из тьмы, где софиты порой выхватывают то очертания разрушенного города, то фигуры пирующих, чьи костюмы под стать одежде завсегдатаев современных ночных клубов или «квартирников». В спектакле присутствует дух пушкинского озорства, характерного для периода лицейского дружества.

На взгляд непосвященного, спектакль Т. Шарафутдинова может показаться несколько скучным, но данный темпоритм как нельзя лучше соответствует атмосфере внутренних мучительных размышлений главного героя о себе и нравственных проблемах человечества в целом. Как верно подметили С. В. Рудакова, И. Рееги, «все четыре пьесы, входящие в пушкинский цикл, раскры-

вают конфликт личности с миром и самим собою в переломную эпоху, когда смещаются, извращаются многие привычные нормы человеческого общежития. Каждое из этих произведений являет собой художественно воплощенный парадокс человеческого существования – вечное столкновение жизни и смерти. Во всех „Маленьких трагедиях“ Пушкина отражено не просто столкновение человека с непреодолимой внешней силой, влекущей его к смертельному финалу, но „взрыв“ в самом человеке, „разрушение“ его изнутри. Потому даже оставшиеся в живых герои не могут освободиться от влияния „ужасного века“, вливающего в их души яд индивидуалистического бунта» [22].

Вальсингам Т. Шарафутдинова считает ситуацию с *мэжлес-улат* (пира-чумы) блестящей возможностью для человека задуматься о своей душе. Режиссер погружает зрителей в атмосферу «гибельного пира». Изучая символику «пира» в наследии А. С. Пушкина, Ю. М. Лотман отметил, что «образ пира в прямом значении этого символа присутствует на всем протяжении творчества Пушкина как положительный» [23, с. 134], в то время как «смысловой центр „Каменного гостя“, „Моцарта и Сальери“ и „Пира во время чумы“ образуется мотивом, который можно было бы определить как „гибельный пир“». У Пушкина «образ пира» приобретает «не только зловеющий, но и извращенный характер: он кощунствен и нарушает какие-то коренные запреты, которые должны оставаться человека нерушимыми» [Там же, с. 132]. «В „маленьких трагедиях“ выбор героев и обстоятельств каждый раз подчинен задаче: раскрыть анализируемую в пьесе страсть в ее крайних, трагических проявлениях», – считает А. Гаркави [5, с. 186].

Первым гостем видений Вальсингама становится «вечный любовник», веселый авантюрист Дон Гуан (Ринат Бадретдинов), всегда готовый к любовным приключениям. Председатель предлагает зрителям поразмышлять над природой *азгындлык* ‘распущенность’. В глазах священника это отступление от порядка. Такова молодежь, устраивающая пиры, застолья, танцы во время чумы, у которой небрежность в одежде выливается в небрежность поступков. Живым воплощением *азгын* (распущенности) в глазах священника является Дон Гуан («*Бозык рухлы, / азгын, / соң оятын жүйган, / Мөртәт бәндә ул*») [18, с. 4], убивший Командора, виновный в гибели Инезы.

Преображение повесы под влиянием любовного чувства на сцене передано через преобразование героинь – объектов его страсти. Артистичная Лаура (Динара Акматова) – «душа» лю-

бой компании – предстает перед зрителями в костюме путаны-хищницы: кожаная мини-юбка, откровенная майка, парик, солнцезащитные очки. Ее чувственная песнь и эротический танец с гитарой проливает свет на характер ее взаимоотношений с Дон Гуаном. Распущенность Лауры граничит с цинизмом: она занимается с ним любовью в присутствии убитого любовника. Жадная до любовных утех героиня во время разлук ищет замену Дон Гуану в случайных любовных связях. Скомканный чек из чековый книжки, небрежно летящий в сторону, превращается в спектакле в «говорящую деталь»: так Дон Гуан выражает свое отношение к Лауре.

Изошренный в искусстве обольщения повеса добивается у гроба мужа свидания у неприступного «ангела» – Доньи Анны (Индира Гарифуллина). Дав волю чувствам, она на глазах зрителя превращается в «жрицу любви», готовую в любую минуту выдернуть из-под подвязок спрятанный пистолет. Статичность облика, строгий покрой платья с длинными рукавами, аккуратно уложенная прическа – все это работает на создание ангельского начала в персонаже. Скорбь по погибшему мужу превратила Донью Анну в «памятник» верности. Дон Гуану удалось разбудить в ней снова женщину. Во время свидания Донья Анна преображается в экзальтированную особу в подвенечном платье с откровенным декольте и голыми руками, тогда как обольститель трансформируется в робкого юношу, томимого любовью и благоговением к любимой. Вчерашний «повеса» готов пойти на смерть ради нее. Режиссер придал сцене гибели влюбленных фарсовые черты. «Маски» повесы Дон Гуана у Т. Шарафутдинова зеркально повторяются в «масках» дробящегося на наших глазах воинствующего «гангстера» Дон Карлоса (Ильмир Кашапов), защищающих честь свою и жены. Бравда счастливого соперника перед статуей оборачивается романтической трагедией, несколько противоречащей пушкинскому трагическому замыслу. Зритель сам должен разглядеть тонкую грань, отделяющую любовь от ненависти, страсть от распущенности, преданность от неверности.

Во второй части Вальсингам приглашает зрителей осмыслить *комсозлык* ‘жадность’, ‘корыстолюбие’, ‘алчность’. Барон (Хафиз Хамматуллин) явлен зрителю в костюме Кота Базилио из знаменитой сказки А. Толстого. Так режиссер выражает свое отношение к жизненной стратегии героя, мистифицирующего силу денег. Мечтая о неограниченной власти, барон не заметил, как золото овладело его душой. Он превратился в скрягу: «*Торган журе – ягылмаган оя, / Үзе*

коры суда, сохарида тора» [19, с. 5]. Сын барона («дэртле егет») (Азат Зиганшин) выплывает из тьмы в военной форме. Так подчеркнут рыцарский потенциал его личности. Барон стремится навязать и ему свои стереотипы и жизненную стратегию. У Альбера нет денег на рыцарские турниры... В отличие от отца, богатство для него не самоцель. Растерявший былые качества рыцаря, Барон предстает перед зрителем в образе ростовщика, не ценящего родственные узы.

В роли искusstителя выступает лукавый еврей в ковбойской шляпе, который рекомендует сыну отравить отца. Альбер остро нуждается в отцовской любви, мечтает о том, чтобы отец узнал в нем сына. Однако ростовщик предпочитает видеть в нем лишь «темную душу». На жизненном турнире сына сбивает с ног не рыцарь-соперник, а тумак родного отца, уверенного в том, что наследник угрожает его состоянию. Финальная сцена истории скупца в спектакле интертекстуально перекликается с картиной И. Репина «Иван Грозный убивает сына». Льющаяся из-под шапки кровь, спокойствие агнца на лице под черными очками, намекающими на «слепоту», – так создается комплекс незащитности любящего ребенка перед выжившим из ума отцом, в припадке гнева убившим своего наследника. Вальсингам, резюмируя эту историю, выносит приговор эпохе: «Явыз дэвер, явыз жаннар чыга». – «Жестокая эпоха, рождаются жестокие души».

3-я история посвящена осмыслению природы *көнчелек* 'зависти'. Она основана на трагедии «Моцарт и Сальери» [9]. Выстраивая новую систему персонажей, режиссер умело использует принцип контраста. Так, Моцарт (Диляра Каримуллина) в спектакле олицетворяет в своем облике естественное, природное начало, а Сальери (Гузель Хамматуллина) – цивилизованное: на голове у него – котелок, некогда созданный для защиты головы лесников, чтобы ветки деревьев за него не цеплялись. Важную роль в характеристике образа приобретает музыка. Движениям Сальери-дирижера свойственна хаотичность, тогда как его другу – пластичность. Образ Моцарта разрабатывается в романтическом ключе: в его облике оживает природа, обладающая гармонизирующим началом. Моцарт через музыку пытается облагородить облик друга: придать ему стройность, подчинить его жизнь природному ритму. В спектакле это передано с помощью совместного танца. Костюм Моцарта окутан романтическим флером, решен в стилистике Пана – воплощение художественного духа, тогда как костюм Сальери отсылает к одинокому недотепе Чарли Чаплину, мечтающему, чтобы его признали то за музыканта, то за джентльмена, способного на вы-

ходящие из рамок нормального поведения поступки. Недотепа разрастается до Тени, живое воплощение Зависти, преследующей Гения. Т. Шарафутдинов переворачивает ситуацию: его гений Моцарт убивает Сальери. Вальсингам выносит из этой истории свой вердикт, что гений и злодейство прекрасно уживаются в человеке.

В финале спектакля-пира звучит знаковая песня Вальсингама, прославляющая Чуму, Царицу грозную, чье наступление открыло личности ее возможности: «*Һәр мизгелдә тере йөрәк өчен / Сүзгә сыймас татлы ләззәт бар. Мәңгелек җан хәтереме? Кеше / Жиңа алса мескен курку көчен, / Йөрәгендә шул ләззәтне таба*» [21, с. 5–6]. – «Все, все, что гибелью грозит, / для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья – Бессмертью, может быть, залог! / И счастлив тот, кто среди волненья / Их обретать и ведать мог» [24, с. 555–556].

В конце спектакля Священник застывает в молитве, оставшись в одиночестве на земле, превратившейся в одночасье в Царство Чумы, «телегу смерти»... Свет, прорезающий тьму сверху, является зримым подтверждением присутствия Божественного начала в мире, съехавшем с опор.

Создателям спектакля важно подчеркнуть актуальность пушкинского произведения сегодня, поэтому в сценографии важную роль играет видеографика (видеохудожник Андрей Горлачев). Прощальная речь Вальсингама, обращенная к человечеству, тезисно визуализируется на экране. Пульсирующий характер заголовков проецирует колоссальное напряжение мысли, переживаемое героем.

Сценарист Тимур Шарафутдинов, по-новому осмысляя сюжет, вносит свои коррективы и в расстановку персонажей, а также изменяет акценты в их монологах. Так, нам показалось, что режиссер в культе безделья, царящего на пире, разглядел протестные настроения молодежи, не желающей мириться с несовершенством взрослых. Пушкинские персонажи подспудно испытывают желание очиститься, поэтому периодически взаимодействуют с рекой, которая по мере развития действия все более приобретает метафорический характер, превращаясь в Лету – реку забвения из мира мертвых.

Речная гладь постепенно заполняется «пустыми бутылками», отсылающими к современности. В сценическом пространстве они выступают инвариантами «сосуда» и по мере развития действия получают метафорическое истолкование. Согласно религиозной картине мира, физическое тело человека – вместилище, сосуд для его души, выстраиваемой по образу и подобию Божьему. Если человек не воспитывает в себе ангеличе-

ское начало, то пустоту заполонит демоническое начало. Таков закон жизни. Каждый сам создает свою душу и имеет возможность взглянуть на свой жизненный выбор и последствия, благодаря «сгущению реальности» в «Маленьких трагедиях» с позиции Вечности.

Список источников

1. Лапкина Г. А. Идеи и образы «маленьких трагедий» Пушкина на советской сцене // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1967. Т. 5. С. 217–233.
2. Мензелинский государственный татарский драматический театр им. Сабира Амутбаева. URL: <https://rus.minzlateatr.ru/> (дата обращения: 01.02.2022).
3. Устюжанин Д. Л. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина. М: Художественная литература, 1974. 96 с.
4. Дарвин М. Н., Тюпа В. И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск: Наука, 2001. 292 с.
5. Гаркави А. «Маленькие трагедии» Пушкина как драматургический цикл: композиция в связи с жанром и художественным методом // Балтийский филологический курьер. 2003. Вып. 3. С. 183–192.
6. Пушкин А. С. Бакчасарай фонтаны / Н. Исәнбәт тәрж. Казан: Татгосиздат, 1937. 39 б.
7. Пушкин А. С. Полтава / Н. Исәнбәт тәрж. Казан: Татгосиздат, 1937. 70 б.
8. Puşkin A. Taş qunaq / A. Puşkin; tərç. N. İsənbət. Qazan: Tatgosizdat, 1937. 51 b.
9. Пушкин А. С. Сайланма әсәрләр. Казан: Татгосиздат, 1949. 754 б.
10. Матяш С. А. Стихотворные переносы (enjambement) в «Маленьких трагедиях» Пушкина // Вестник Оренбургского государственного университета. 2009. № 11 (105) С. 8–13.
11. Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975. 664 с.
12. Романова И. В. О некоторых особенностях поэтического синтаксиса И. Бродского // Вестник Оренбургского государственного университета. 2006. № 11. С. 81–87.
13. Мультиатули В. М. Стихдействие: учебное пособие. СПб.: СПбГУКИ, 1991. 75 с.
14. Бекметов Р. Ф. О русской классике в переводах Н. Исәнбәт // Казанская наука. 2020. № 9. С. 7–14.
15. Бекметов Р. Н. Исәнбәт рус классик әдәбиятын тәржемә итүче буларак // Tatarica. 2020. № 14. 48–62 б.
16. Исәнбәт Н. Тәржемә һәм аны тәнкыйтьләү нигезләре турында кайбер фикерләр («Акыллылык бәләсе» тәржемәсенә чыккан тәнкыйть уңае белән) // Н. Исәнбәтнең шәхси архивы. Кулязма. Машинада басылган. 20.12.1945. 26 б.
17. Толстой А. О драматургии (Доклад Первому съезду писателей). URL: <http://tolstoy-a-n.lit-info.ru/>

tolstoy-a-n/articles/tolstoy-a-n/o-dramaturgii-sezdu-pisatelej.htm (дата обращения: 01.02.2022).

18. Пушкин А. С. Дон Гуан / Й. Миңнуллина тәрж. // Минзәлә театры китапханәсе. Кулязма. 2022. 29 б.
19. Пушкин А. С. Комсыз рыцарь / Й. Миңнуллина тәрж. // Минзәлә театры китапханәсе. Кулязма. 2022. 16 б.
20. Пушкин А. С. Сальери белән Моцарт / Й. Миңнуллина тәрж. // Минзәлә театры китапханәсе. Кулязма. 2022. 9 б.
21. Пушкин А. С. Үләт чоры мәжлесләре / Й. Миңнуллина тәрж. // Минзәлә театры китапханәсе. Кулязма. 2022. 8 б.
22. Рудакова С. В., Регеци И. Между жизнью и смертью (образ «пира» в контексте «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы») // Libri Magistri. 2018. № 6. С. 76–92.
23. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
24. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. СПб.: Библиополис, 1993. 623 с.

References

1. Lapkina, G. A. (1967). *Idei i obrazy "malen'kikh tragedii" Pushkina na sovetskoi stsene* [Ideas and Images of Pushkin's "Little Tragedies" on the Soviet Stage]. Pushkin: Issledovaniia i materialy. Leningrad, Nauka, V. 5, pp. 217–233. (In Russian)
2. Menzelinskii gosudarstvennyi tatarskii dramaticheskii teatr im. Sabira Amutbaeva [Menzelinsk State Tatar Drama Theater named after Sabir Amutbayev]. URL: <https://rus.minzlateatr.ru/> (accessed: 01.02.2022). (In Russian)
3. Ustiuzhanin, D. L. (1974). "Malen'kie tragedii" A. S. Pushkina [A. S. Pushkin's "Little Tragedies"]. 96 p. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (In Russian)
4. Darvin, M. N., Tiupa, V. I. (2001). *Tsiklizatsiya v tvorchestve Pushkina: Opyt izucheniia poetiki konvergentnogo soznaniia* [Cyclization in Pushkin's Work: The Experience of Studying the Poetics of Convergent Consciousness]. 292 p. Novosibirsk, Nauka. (In Russian)
5. Garkavi, A. (2003). "Malen'kie tragedii" Pushkina kak dramaturgicheskii tsikl: kompozitsiia v sviazi s zhanrom i khudozhestvennym metodom [Pushkin's "Little Tragedies" as a Dramaturgical Cycle: Composition in Connection with Genre and Artistic Method]. Baltiiskii filologicheskii kur'er. Vyp. 3, pp. 183–192. (In Russian)
6. Pushkin, A. S. (1937). *Bakchasaray fontany* [Bakchisaray Fountains]. N. Isanbet's translation. 39 p. Kazan, Tatgosizdat. (In Tatar)
7. Pushkin, A. S. (1937). *Poltava* [Poltava]. N. Isanbet's translation. 70 p. Kazan, Tatgosizdat. (In Tatar)
8. Puşkin, A. (1937). *Taş qunaq* [The Stone Guest]. N. Isanbet's translation. 51 p. Qazan, Tatgosizdat. (In Tatar)

9. Pushkin, A. S. (1949). *Sailanma eserler*. [Selected Works]. 754 p. Kazan, Tatgosizdat. (In Tatar)
10. Matiash, S. A. (2009). *Stikhotvornye perenosy (enjambement) v "Malen'kikh tragediiakh" Pushkina* [Poetic Transferences (Enjambement) in Pushkin's "Little Tragedies"]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 11 (105), pp. 8–13. (In Russian)
11. Zhirmunskii, V. M. (1975). *Teoriia stikha*. [Theory of Verse]. 664 p. Leningrad, Sov. pisatel'. (In Russian)
12. Romanova, I. V. (2006). *O nekotorykh osobennostiakh poeticheskogo sintaksisa I. Brodskogo* [On Some Features of the Poetic Syntax of I. Brodsky]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*. No. 11, pp. 81–87. (In Russian)
13. Mul'tatuli, V. M. (1991). *Stikhodeistvie: uchebnoe posobie*. [Poetry: A Textbook]. 75 p. St. Petersburg, SPbGUKI. (In Russian)
14. Bekmetov, R. F. (2020). *O russkoi klassike v perevodakh N. Isanbeta* [On the Russian Classics in N. Isanbet's Translations]. *Kazanskaia nauka*. No. 9, pp. 7–14. (In Russian)
15. Bekmetov, R. N. (2020). *Isanbet rus klassik edebiatyn terjeme ituche bularak* [N. Isanbet as a Translator of Russian Classic Literature]. *Tatarica*. No. 14, pp. 48–62. (In Tatar)
16. Isanbet, N. (20.12.1945). *Terjeme hem any tenkyit'leu nigezlere turynda kaiber fikerler ("Akylllyk belase" terjeme chykkan tenkyit' unae belen)* [Some Opinions about Translation and the Basics of Its Criticism (taking into account the criticism published in the translation of "Woe from Wit")]. N. Isanbetnen shakhsi arkhiy. Kul'iazma. Mashinkada basylgan. 26 p. (In Tatar)
17. Tolstoi, A. O *dramaturgii* ((Doklad Pervomu s"ezdu pisatelei). [On Drama (Report to the First Congress of Writers)]. URL: <http://tolstoy-a-n.lit-info.ru/tolstoy-a-n/articles/tolstoy-a-n/o-dramaturgii-sezdu-pisatelej.htm> (accessed: 01.02.2022). (In Russian)
18. Pushkin, A. S. (2022). *Don Guan* [Don Juan]. I. Minnullina's translation. Minzele teatry kitapkanese. Kul'iazma. 29 p. (In Tatar)
19. Pushkin, A. S. (2022). *Komsyz rytsar'* [The Miserly Knight]. I. Minnullina's translation. Minzele teatry kitapkanese. Kul'iazma. 16 p. (In Tatar)
20. Pushkin, A. S. (2022). *Sal'eri belen Motsart* [Mozart and Salieri]. I. Minnullina's translation. Minzele teatry kitapkanese. Kul'iazma. 9 p. (In Tatar)
21. Pushkin, A. S. (2022). *Ulet chory mejleslere* [A Feast during the Plague]. I. Minnullina's translation. Minzele teatry kitapkanese. Kul'iazma. 8 p. (In Tatar)
22. Rudakova, S. V., Regetsi I. (2018). *Mezhdz zhizn'iu i smert'iu (obraz "pira" v kontekste "malen'koi tragedii" A. S. Pushkina "Pir vo vremia chumy")* [Between Life and Death (the image of a "feast" in the context of A. S. Pushkin's "little tragedy" "A Feast in Time of Plague")]. *Libri Magistri*. No. 6, pp. 76–92. (In Russian)
23. Lotman, Iu. M. (1988). *V shkole poeticheskogo slova. Pushkin. Lermontov. Gogol'*. [At the School of the Poetic Word. Pushkin. Lermontov. Gogol']. 352 p. Moscow, Prosveshchenie. (In Russian)
24. Pushkin, A. S. (1993). *Sobranie sochinenii v 5 t.* [Collected Works in 5 Vols]. V. 2. 623 p. St. Petersburg, Bibliopolis. (In Russian)

The article was submitted on 21.12.2021
Поступила в редакцию 21.12.2021

Хабутдинова Милеуша Мухаметзяновна,
кандидат филологических наук,
доцент,
Казанский федеральный университет,
420008, Россия, Казань,
Кремлевская, 18.
mileuscha@mail.ru

Khabutdinova Milyausha Mukhametsyanovna,
Ph.D. in Philology,
Associate Professor,
Kazan Federal University,
18 Kremlyovskaya Str.,
Kazan, 420008, Russian Federation.
mileuscha@mail.ru