

УДК 821.161.1

DOI: 10.26907/2782-4756-2023-73-3-189-196

«ВЛАСТЬ ТЬМЫ» ЛЬВА ТОЛСТОГО НА ТАТАРСКОЙ СЦЕНЕ

© Милеуша Хабутдинова, Марсель Бакиров¹

“THE POWER OF DARKNESS” BY LEO TOLSTOY ON THE TATAR STAGE

Mileusha Khabutdinova, Marsel Bakirov

The article systematizes information from the history of Tatar translations of Leo Tolstoy's dramaturgical works and their existence in the Tatar environment. We have two Tatar translations of the drama “The Power of Darkness”. The analysis is based on Rafkat Shageev's translation, made a century after the creation of the work. The belated appeal of the Tatar theater to this work is due to the specifics of the Tatars' mentality and their way of life. In the course of our comparative analysis of the “Döm” (“The Power of Darkness”) script against the original of the work, we found that the scriptwriters Elizaveta Bondar and Evgenia Augustenyak significantly abridged the work, intensifying the metaphorical and symbolic aspect of its dramatic images. The duration of the performance at the Almetyevsk Theater is 1.5 hours. During the comparative analysis, we proved that the scriptwriters sought to demonstrate the imagery potential of the Tatar language and its rhythmic capabilities, which is why the stage canvas has acquired the operatic sound. The translator managed to convey not only the message and the general idea, but also the structure of the script. R. Shageev used literary techniques in such a way as to make the pronounced text produce on the reader an emotional effect which would be close to the original. This article is the first step forward on the way to understand the phenomenon of Rafkat Shageev's translation strategy.

Keywords: Tatar Theater, Leo Tolstoy, “The Power of Darkness”, Elizaveta Bondar, Evgenia Augustenyak, Rafkat Shageev

В статье систематизированы сведения из истории татарских переводов драматургических произведений Льва Толстого, их бытования в татарской среде. Имеется два татарских перевода драмы «Власть тьмы». Материалом для анализа послужил перевод Рафката Шагеева, выполненный спустя век после создания произведения. Позднее обращение татарского театра к этому произведению обусловлено спецификой ментальности татар и укладом их жизни. В ходе сопоставительного анализа сценария «Дөм» («Власть тьмы») с оригиналом произведения, выявилось, что сценаристы Елизавета Бондарь и Евгения Августеняк подвергли произведение значительному сокращению, сгустив метафорический и символический план драматических образов. Продолжительность спектакля в Альметьевском театре составляет 1,5 часа. В ходе сопоставительного анализа было доказано, что сценаристы в своей работе стремились продемонстрировать потенциал образности татарского языка и его ритмические возможности, отчего сценическое полотно приобрело оперное звучание. Переводчику удалось передать не только идею и общий замысел, но и структуру сценария. Р. Шагеев использовал литературные приемы, организующие текст так, чтобы сказанное производило на читателя близкий к оригиналу эмоциональный эффект. Данная статья есть первый шаг по осмыслению феномена переводческой стратегии Рафката Шагеева.

Ключевые слова: Татарский театр, Лев Толстой, «Власть тьмы», Елизавета Бондарь, Евгения Августеняк, Рафкат Шагеев

Для цитирования Хабутдинова М., Бакиров М. «Власть тьмы» Льва Толстого на татарской сцене // Филология и культура. Philology and Culture. 2023. № 3 (73). С. 189–196. DOI: 10.26907/2782-4756-2023-73-3-189-196

¹ М. Х. Бакиров – автор интервью с переводчиком Р. Шагеевым. Сравнительно-сопоставительный анализ переводов, сценической интерпретации выполнен М. М. Хабутдиновой.

Введение

Впервые татарские переводчики обратили внимание на драматургию Льва Толстого еще в конце XIX в. «Первой ласточкой» стал перевод комедии писателя «Первый винокур, или как чертенок краюшку заслужил» (1886), выполненный Ибрагимом Терегуловым в 1888 г. Эта комедия, созданная Л. Н. Толстым для народного зрителя, привлекла внимание татарского переводчика, во-первых, своей антиалкогольной тематикой, во-вторых, простотой слога, в-третьих, тем, что один из первоисточников сюжета, а именно вариант о происхождении хлебного вина, был «татарским», то есть бытовал в среде нижегородских татар. Литературовед И. И. Сизова, изучавшая историю создания рассказа «Как чертенок краюшку заслужил», пришла к выводу, что Л. Н. Толстой оттолкнулся от материалов книги русских народных легенд А.Н. Афанасьева. Разрабатывая сюжет о первом винокуре, писатель творчески переосмыслил легенду «Горький пьяница» (см. подр.: [1, 173]). Известно, что Ибрагим Терегулов в 1889 г. представил свой перевод в цензурный комитет. Судьба его работы оказалась несчастливой: перевод не стал достоянием читателей. В цензурском отзыве отмечалось, что «для магометан, не пьющих вино, перевод подобной брошюры практической пользы принести не может, но будет лишь способствовать неправильному воззрению тюрок на русский народ» [2].

В 1911 г. татарский поэт, драматург, журналист, переводчик Сагит Рамеев перевел на татарский язык драму Льва Толстого «Живой труп». Ему удалось получить одобрение цензуры, и его перевод увидел свет на страницах издаваемой им газеты «Идел» [3]. В тот же год работа С. Рамеева была опубликована отдельной книгой в Астрахани [4].

Материалом исследования является татарский перевод драмы «Власть тьмы» в редакции Елизаветы Бондарь и Евгении Августеняк [5], выполненный писателем, кандидатом филологических наук Рафкатом Шагеевым [6].

Цель исследования состоит в изучении и анализе татарского перевода произведения с точки зрения его адекватности и эквивалентности и выявлении специфики интерпретации указанной русской драмы на татарской сцене.

Исследование велось с помощью компаративного метода.

Обсуждение

Данная статья есть логическое продолжение нашей работы по введению и изучению совре-

менных переводов произведений Л. Толстого в оборот [7], изучению специфики их сценической интерпретации на сцене [8].

3–4 декабря 2022 г. на сцене Альметьевского татарского государственного драматического театра состоялась премьера спектакля-триллера по мотивам пьесы Л. Толстого «Власть тьмы» (реж. Елизавета Бондарь). В оригинале эта история, основанная на подлинном уголовном деле тульского крестьянина Ефрема Колоскова, занимает пять актов, а в татарской версии этот морок переплавлен сценаристами Елизаветой Бондарь и Евгенией Августеняк в полуторачасовой спектакль. Герои народной драмы Л. Н. Толстого впервые на сцене заговорили по-татарски.

Постановка привлекла внимание как театральных критиков (Жанна Зарецкая [9], Галина Брандт [10]), так и рядовых зрителей. Спектакль «Дөм» в марте 2022 г. получил театральную премию «Тантана» в номинации «Экспериментальный спектакль». Успешно складывается и фестивальная судьба этой постановки. На XX юбилейном Фестивале театров малых городов в Магнитогорске (29.05 – 05.06.2023) спектакль «Дөм» удостоился специальной премии от губернатора Челябинской области «За развитие театрального языка».

Толстовский мир кромешней нелюбви в инсценировке передан переводчиком через татарское слово *дөм*. Так назвать пьесу предложила зам. директора по развитию Ляйлягуль Минаева. Оно перекликается с полифоничным названием тургеневского романа «Дым», в котором описано состояние пореформенной России (1867). Если под прицелом И. С. Тургенева оказался высший свет, то взгляд Л. Толстого в 1886 г. был обращен на темную российскую глубинку. Татарское название очень точно характеризует атмосферу, царящую на сцене. В «Толковом словаре татарского языка» очерчены следующие сочетания этого наречия: *дөм караңгы* ‘непроглядный’, ‘тьма’, ‘темень’, ‘мрак’; *дөм сукур* ‘совершенно слепой’; *дөм ят* ‘совершенно чужой’ [11, с. 322]. Оттолкнувшись от содержания пьесы Л. Толстого, этот ассоциативный ряд можно было бы продолжить: *дөм исерек* ‘вдупель пьяный’, *дөм жансызлык* ‘полное безлюдье’, *дөм томана* ‘полный дурачина’, *дөм ятим калу* ‘осиротеть полностью’ и др.

На метафоричность названия драмы указывает и стихотворение, которое было написано переводчиком под впечатлением премьеры:

«Дөм караңгы –	«Темень непроглядная –
----------------	------------------------

Күзгә төртсән – күрмисен дә, Дөм исерек – Ни кылынган – белмисен дә. Дөм фәхишә – Берәү баскан, берәү яткан, Бар дөньяны „Гөнаһ“ дигән пәрдә япкан. Дөм буш дөнья – Оят та юк, намус та юк, Дөм жансызлык – Киселгән төп, корган таяк. Дөм явызлык – Тудыручы – газиз ана Ач күзеңне – Кара утта балаң яна. Дөм сукурлык – Яктылык юк жаннарында, Дөм оятсызлык – Кап- карадыр каннары да. Дөм куркаклык – Тик намустан булмый качып. Дөм караңгы – Баз авызы һаман ачык. Сискәндерде – „сөюегез“ Уйландырды – уеныгыз, Сөендерде „Дөм“ карадан Якты тәрәз уюыгыз» [12].	Темно, хоть глаз выколи, Вдупель пьяный – Что творит, не ведаешь. Блудница прожженная – Кто-то стоит, кто-то лежит, Весь мир Занавешен занавесом „Грех“. Кромешная пустота – Ни совести нет, ни стыда. Ни души – Одни пни, высохшие ветви. Кромешное одиночество – Дорогая мать – родившая, Открой глаза – Твое дитя горит в черном огне. Полная слепота – Нет света в душах, Срамотище – Черная-пречерная у них даже кровь. Страх ужасный – Но от угрызений совести не убежать. Кромешная темнота – Дверца в подпол еще открыта Заставила опомниться – „ваша любовь“ Побудила к размышления – ваша игра, Вам удалось распахнуть для зрителей Окно для понимания „Живого трупа“» (здесь и далее подстрочный пере- вод наш. – М. Х.).
---	---

Материал постановки, безусловно, тяжелый. Драма «Коготок увяз, всей птичке пропасть», сегодня больше известная по основному названию «Власть тьмы», была написана Л. Н. Толстым в 1886 году по реальному уголовному делу крестьянина Тульской губернии. По мнению М. М. Бахтина, писатель в этой драме «нарочито противопоставляет» «свою деревню деревне народнической литературы, «Власть тьмы» – «Власти земли» (очерк Глеба Успенского), народническому примату социально-этического – свой примат индивидуально-этического, идеям земли и общины – идею Бога и индивидуальной совести» [13]. Друзья помогли Л. Толстому устроить читку в присутствии царя Александра III и царской семьи. Произведение привлекло внимание императора. В феврале 1887 г. начались репети-

ции в Александринском театре Санкт-Петербурга. Премьера не состоялась из-за вмешательства цензурного комитета. Цензура и обер-прокурор Синода К. П. Победоносцев разглядели в пьесе «отрицание идеала, уничтожение нравственного чувства, оскорбление вкуса».

Зрительный зал на время действия в Альметьевске перенесен на сцену, на окраину символического леса с причудливыми высохшими деревьями, лишенными корней, которые чередуются со старыми пнями. Видимо, работая над сценографией, художник Анастасия Бугаева оттолкнулась от татарского выражения «дөм караңгы урман» («дремучий темный лес»).

Окунув зрителя во тьму, создатели спектакля позволяют ему физически и психологически прочувствовать состояние, в котором пребывают персонажи толстовской пьесы, чьи грешные души оказались во власти зла. Сценическую тьму «пробивает» лишь свет от двух фонарей, расположенных на другой окраине леса. Из этой тьмы «вываливаются» в стелку пьяные обитатели «леса», которые постепенно обретают вид зомби. Их ноги обернуты эластичными бинтами, отчего герои выглядят стреноженными, что также работает на тему «блуждания героев в греховной тьме». Наблюдая за героями от сцены к сцене, постепенно начинаешь понимать, что, в отличие от толстовского замысла, герои сценария Елизаветы Бондарь и Евгении Августеняк находятся в статичном состоянии и не готовы меняться. Свет в их душах погас давно, а сами они источают только зло. Это впечатление усиливается благодаря удивительной сценографии: толстовские герои существуют среди высохших корявых деревьев и пней без корней.

Драма Л. Толстого приобрела в спектакле черты хоррора. Это повлияло на общую атмосферу на сцене, тональность музыкального и гамму светового оформления. Разрабатывая концепции ключевых персонажей, режиссер стремилась их максимально приблизить к настоящей действительности. Так, концепция матери Никиты разработана в эстетике серийного убийцы, а образы Никиты и его любовниц прочитаны сквозь призму эротического городского фэнтези. Эти художественные находки создателей спектакля призваны приблизить материал драмы к современному зрителю.

В спектакле «Дөм» нарочито отсутствуют приметы крестьянского быта, что усиливает впечатление метафоризма и символизма всего происходящего. Вначале может показаться, что водочная бутылка, то и дело мелькающая в руках героев, необходима, чтобы в какой-то степени объяснить их состояние беспробудного опьяне-

ния. Однако, по мере концентрации вязкой тьмы на сцене, у зрителя постепенно начинает созревать понимание, что происходящее на сцене есть проекция происходящего в человеческом сознании. Герои спектакля давно в преисподней, так как утратили человеческий облик.

Эта атмосфера создается благодаря музыкальному оформлению спектакля. Блестящую характеристику работе композитора дала театровед Жанна Зарецкая: «Мегафоны то и дело передают „погоду“, а точнее – „общую атмосферу по лесу“, и этот „прогноз“ на два голоса – высокий женский и низкий мужской – отдельное музыкальное произведение, нечто вроде вокально-инструментальной кантаты, глас беспредельного леса. „Темная, мощная, сияющая, обволакивающая, противоестественная, гладкая, тяжелая, скользкая“, – будет время от времени, чередуя эпитеты, тянуть мужской голос под аккомпанемент альта. „Она булькает в горле течет из ушей“, – подхватит высокий женский, сопровождаемый дисгармонией струнных. При этом в мужской партии периодически и как-то неожиданно среди потока определений будет возникать странное императивное по сути „будущее зависит от тебя“, откровенно рифмующееся с „Tomorrow belongs to me“ из „Кабаре“: оно, очевидно, призвано воздействовать на подсознание здешних обитателей наподобие 25 кадра» [9]. Композитор Николай Попов очень талантливо озвучил пространство апокалипсиса на сцене.

Важную роль играет световое оформление спектакля. Фонарики, изредка пронзающие крошечную тьму, ее не раздвигают, а напротив, сгущают краски, высвечивая весь ужас происходящего. Концепция света в татарском спектакле построена на ослепляющей людей демонической власти денег. Свет на сцене не освещает – ослепляя, способствует потере ориентиров.

Кружение артистов по сцене создает зрительную иллюзию импровизированной воронки, затягивающей людей, уже утративших человеческий облик. Все персонажи, за исключением двух юродивых и Петра-колясочника, едва стоят на ногах. Они не в состоянии посмотреть на себя со стороны и трезво оценить происходящее.

Коррективы, внесенные создателями сценария, нашли отражение и в татарском переводе. Так, пьеса открывается репликой хозяина дома (Рафик Тагиров), требующего от работника прогнать собак: «Собак выгони» [5, с. 1]. – «Этләрне ку але» [6, с. 1]. У Л. Толстого, как известно, в этой реплике героя упоминаются лошади. Исходя из концепции татарского спектакля, данная замена себя абсолютно оправдала. Как известно, собаки на Руси были неотъемлемой частью по-

мещицкого быта. Псовая охота с удалью и размахом вполне соответствовала известным чертам русского национального характера. Вот почему в спектакле лай собак становится символической деталью звуковой оркестровки спектакля, цементирующей его семантический потенциал. С одной стороны, слово «собака» ассоциируется с верностью, с другой, если вспомнить о производных от «собаки» слова, оно несет в себе значение предательства и измены. «Пес» и «сука» в русском речевом обиходе функционируют в качестве ругательных.

В анализируемой пьесе Л. Толстого слово «пес» фигурирует в качестве бранного. Так, например, оно встречается речи Акулины: «Сама дура, пес ты»; «А пес ты, Никита». Прибегает к нему работник Никита: «Отравил я отца, погубил я, пес, и дочь»; «Говорил ты мне спервоначала, как я этой блудной скверной занялся, говорил ты мне: „Коготок увяз, и всей птичке пропасть“, не послушал я, пес, твоего слова, и вышло по-твоему» [14].

В Библии собака – метафора, символизирующая обездоленность, нищету, страдание. Если взглянуть на действия Петра в экспозиции драмы, то желание изгнать собак со двора приобретает метафорический смысл – «изгнание бесов», и воспринимается в спектакле тщетной попыткой героя упорядочить мир в своем доме, продемонстрировать былую крепкую хозяйскую волю.

Сценаристы также переплавили толстовскую реплику Анисьи (Лилия Загидуллина), отсылающую в крестьянский быт: «Сам-то ты больно шустер, с печи да на лавку». Она в пространстве спектакля получила дополнительные смыслы: «На диване лежать приказывать легко» [5, с. 1]. – «Диванда кырын ятып, кешедән генә сорарга җайлы ул» [6, с. 1]. С одной стороны, диван в быденном сознании ассоциируется с праздностью, с другой стороны, имеет значение убежища. Немошный Петр, охваченный предсмертной тоской, тщетно пытается обрести опору в вязкой трясине окружающей его жизни. Его главенство в доме мнимое. Петр, как и другие обитатели дома, подвержен духовному омертвлению, хотя еще и жив физически.

Аким дает весьма проницательную оценку происходящему: «пакость». На альметьевской сцене толстовские герои выглядят не пакостно, а скорее мерзопакостно. Омерзительно наблюдать за трясущимся мелкой дрожью Никитой (Динар Хуснутдинов), нарезающим пьяные кренделя по сцене. Концепция роли Динара Хуснутдинова целиком укладывается в характеристику мужа Анисьей: «Кобель потрясучий» [14]. Естествен-

ное отвращение вызывают у зрителя пошлые сексуальные движения Никиты, отторжение и брезгливость – его циничный диалог с Мариной (Сирина Мифтахова). Если у Толстого в пьесе жертва Никиты – добрая, честная женщина, то в спектакле она превращается в органичный элемент этой мерзопакостной тьмы.

Сценаристы подвергли сокращению реплики Никиты, сгустив противоречия, выстроили их в одну нить. Особенно ярко это проявляется в диалоге с Анисьей о планах героя жениться:

«Анисья, ну ты в себя приди! С чего это я тебя забыть хочу? Все равно тебя не брошу, потому что я хороший! А я так рассчитываю: если женят, назад к тебе приду» [5, с. 5].

Подбирая эквивалент на татарском, Р. Тагиров предложил переводчику обыграть в переводе двусмысленный потенциал слова «тэти». Оно используется татарами в значении ‘красавец’, ‘молодчик’ и в то же время в начале XX в. обогатилось новым смыслом: стало компонентом слова, обозначающего женщин легкого поведения, – проституток. Таким образом, реплика героя на татарском на сцене производит на зрителя двойственное впечатление: «*Мин бит тэти малай, тугел тутыккан калай*» [6, с. 5]. – «*Я молодчик, а не ржавое железо*» [5, с. 5]. Переводчик эксплуатирует второе значение, намекая на сексуальную распушенность героя.

Создатели спектакля нарочито подчеркивают похотливость героев. Это наблюдается не только на уровне реплик, но и проявляется в поведении, а также в костюмах. По сцене бродят лохматые, безобразные женщины в коротких юбках, систематически задирающие подол у себя. Свет фонарей то и дело фиксируется на юбках, состоящих из блесток. Шокирующая картина предстает перед зрителем во время убийства младенца: «В ту секунду, когда едва размозживший младенцу череп Никита выползает из погребца, Анисья устремляет свет фонарика на свою золотую юбку, декорированную зеркальными деталями. И это – замечательно красивая сцена: свет рассыпается на множество лучей, ослепляя привыкших к темноте зрителей. А то, что солнце в этом лесу восходит на уровне детородного органа убийцы, торжествующей полную победу, автоматически и абсолютно в оруэлловской логике превращает его в символ крошечной тьмы» [9].

На протяжении спектакля вокруг Никитки кружат злобные женщины-ведьмы. Бормотанье Анисьи по мере развития сюжета все больше из-за специфического смеха начинает напоминать карканье, а сама она даже внешне становится по-

хожа на хищную ворону-падальщицу. А Матрена тем временем периодически на сцене меняет один лик на другой: с шипением из хищной вороны она периодически перевоплощается в змею, медленно и верно душащую свою жертву. Выдавливая из себя реплики, она словно парализует волю собеседников, навязывая им свои коварные планы, загоняя их в жерло преисподней. В этом «озверевшем» хоре тонкий голосок Акулины (Лейсан Загидуллина) напоминает блеяние растерянной овцы, отбившейся от стада. Периодически сцену накрывает мощная волна рефрена в стилистике церковного пения: «*Темная, блестящая, густая, темная, глянцевая, вязущая, темная, тяжелая, темная, густая, тягучая, темная...*». Все это усиливает впечатление непреодолимости тьмы жизни.

Финальным аккордом сцен, где «хищницы» обрекают хозяина дома на смерть, становится сцена осыпания Петра землей. Складывается ощущение, что этот поток сыплется из самого чрева тьмы, а небеса и земля поменялись в этом дьявольском мире местами. В отличие от свадебного обряда, где осыпание зерном выступает символом благополучия, эта сцена в татарском спектакле получает диаметрально противоположную трактовку из-за тяготения к архетипу смерти. Поначалу этот сценический обряд внешне напоминает обряд осыпания головы пеплом – знак несостоятельности героя; однако, по мере нарастания скорости низвергающегося на голову Петра потока, приобретает новый смысл, превращаясь в знак его гибели.

Очередной жертвой женщин-демонов становится уже новоявленный хозяин дома, которого они толкают на преступление – убийство новорожденного. Зритель шокирован тем, как буднично вершит свои дела мать Никиты, еще недавно подкинувшая идею с ядом для Петра, а теперь открывающая своими руками преисподнюю для сына. Особенно кошунственно звучит ее реплика с лицемерной заботой об «отродье»: «*Смотри, окрестить не забудь. Крестик-то есть?*» [5, с. 42]. – «*Кара, чукундырырга онытма. Тэрең бармы?*» [6, с. 42]. Именно в этот критический момент в Никите просыпается кровь отца. Зритель наблюдает за проявлением в нем проблесков совестливости. Герой Динара Хуснутдинова начинает обретать черты человека, способного на покаяние. Встав на колени, в отличие от замысла Л. Толстого, Никита в татарском спектакле не кается, а лишь проговаривает все свои грехи. Зритель становится свидетелем катастрофы человека, впитавшего в себя все пороки окружающего мира. Бросается в глаза параллелизм сцен: Петр канул в небытие под мета-

форическим потоком «земли», а у Никиты исчезло желание жить на земле от осознания сонма своих грехов: ведь словесный поток в последней сцене есть свидетельство его внутренней рефлексии.

В своем интервью переводчик признается, что не сразу решился взяться за перевод столь сложного произведения русской классики. Вначале понадобилось осмыслить специфику его современной формы. Р. Шагеев отдавал отчет, что ему в ходе перевода потребуется, с одной стороны, сохранить дух оригинала, особенности языка той эпохи, не нарушая работу сценаристов, приблизить его к татарскому зрителю. Работая над переводом, переводчик считал важным не только передачу смысла той или иной фразы, но и особую интонацию, с которой она произносилась, сохраняя заложенный автором эффект восприятия. Изначально Р. Шагеев отказался от стратегии точного перевода, так как на выходе он получился бы искусственным. Переводчик старался переводить сценарий сквозь призму восприятия зрителей. Р. Шагеев поставил перед собой цель – продемонстрировать все богатство татарского языка, но при этом позаботился о том, чтобы дать почувствовать зрителю возможности живого, бойкого русского слова изображенной эпохи. По собственному признанию, с большой ответственностью он подошел к передаче метафор: не жалел времени на поиск эквивалентов в татарском языке. Так, жалоба Анисьи на мужа, заставляющего делать одновременно сто дел, по-татарски зазвучала следующим образом: «*Ун төрле эш кушасың да, аннан акырасың*» [6, с. 2]. (ср. «*По десять дел задаешь, а потом орешь*» [5, с. 2]). Фразеологизм в речи Петра – «*не добиться толка*» [5, с. 3] – переплавлен в не менее экспрессивный татарский эквивалент: «*Болар белән эш пешә торган түгел*» [6, с. 3]. То же самое проделано с репликой Анисьи: «*пропадай все*» [5, с. 4], «*Ник бөтенесе асты өскә килми шунда*» [6, с. 4]. Той же стратегии переводчик придерживался при передаче прозвищ, русских ругательств. Например, ругательство Акулины «*толстомордая*» [5, с. 4] на татарском преобразовано в «*табакбит*» [6, с. 4].

Вспоминая об этапах работы над переводом, Р. Шагеев признается, что сценаристы присылали сценарий кусками, которые в работе постоянно оттачивались в зависимости от интонирования той или иной реплики. Переводчику приходилось постоянно громко читать по телефону вслух режиссеру переводимые реплики. Евгения Августеняк придавала пристальное внимание ассоциативному полю каждого татарского слова в сценарии, особенностям создаваемого ими под-

текста. Во имя нужного ритма приходилось сокращать число слов, учитывать слоговое ударение в используемых эквивалентах [15]. Данная кропотливая работа была необходима, так как сценаристы придали толстовкой драме на татарской сцене оперное звучание.

Результаты

Анализ переводческой стратегии Р. Шагеева при работе над переводом сценария «Дом» («Власть тьмы») показал, что переводчик в работе использовал возможности как описательного, концептуального, так и приблизительного перевода с поиском функционального аналога и родо-видовой замены исходной единицы. Все было поставлено в зависимость от требований ритмической организации осовремененной формы драмы Л. Толстого «Власть тьмы». Большое внимание придавалось передаче подтекста и ключевых метафор. Успех спектакля у татарских зрителей есть косвенное свидетельство качественной работы как сценаристов, так и переводчика.

Список источников

1. Сизова И. И. Сюжет о первой винокуре в творчестве Л. Н. Толстого // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 4 (34). Ч. II. С. 172–177.
2. Ахунов А. Лев Толстой и татары // Исламский портал. 2014. 14 мая. URL: <http://www.islam-portal.ru/novosti/104/4885/> (дата обращения: 30.12. 2022).
3. Толстой Л. Терә мәет. Драма 6 пәрдәдә һәм 12 манзарада / Мәтәржимә – Сәгыйть Рәмиев // Идел. 1911. 30 сентябрь – 4 ноябрь. № 389–399.
4. Толстой Л. Н. Терә мәет (=Живой труп): драма 6 пәрдәдә / Сәед Рәмиев мәтәрж. Астрахань: А. Гомәров нашире вә матбагасы, 1911. 132 б.
5. Бондарь Е., Августеняк Е. Драма в 5 действиях «Дом» («Власть тьмы», пер. на татар. яз. Рафката Шагеева) // Библиотека Альметьевского татарского государственного драматического театра. 50 с.
6. Толстой Л. Власть тьмы: драма в 5 действиях (в редакции Е. Бондарь, Е. Августеняк) / татар. пер. Р. Шагеева // Архив Альметьевского татарского государственного драматического театра. Машинопись. 51 с.
7. Бекметов Р. Ф. Центр по изучению наследия Л. Н. Толстого в Казанском университете // Филология и культура. Philology and Culture. 2021. № 2 (64). С. 82–93.
8. Бакиров М. Х., Хабутдинова М. М. «Холстомер» Л. Толстого на казанской сцене / М. М. Хабутдинова, М. Х. Бакиров // Филология и культура. Philology and culture. 2023. №1 (71). С. 110–117.
9. Зарецкая Ж. Сон разума // Театр. 2023. 4 марта. URL: <https://oteatre.info/slepyashhaya->

tma/?ysclid=lj3qhdnrlw385005030 (дата обращения: 08.06.2023).

10. Брандт Г. Черная пурга власти тьмы // Петербургский театральный журнал. 2023. 13 июня. URL: <https://samocvet.shop/visit-ptj.spb.ru/blog/chernaya-purga-vlasti-tmy/> (дата обращения: 13.06.2023).

11. Татар теленең аңлатмалы сүзлеге. Казан: Татар. кит. нәшр., 1977. 476 б.

12. Шагеев Р. Дөм караңгы. URL: <https://vk.com/almetosprt> (дата обращения: 02.09.2023).

13. Бахтин М. М. Предисловие (1929) // Л. Н. Толстой. Pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С. 747–755.

14. Толстой Л. Живой труп // URL: https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_11/01text/0272.htm?ysclid=lmkwgn3ivs615250251 (дата обращения: 13.06.2023).

15. Шагеев Р. Дөм. Тәржемә итү барышы / М. Бакиров әңгәмәсе // М. Бакиров шәхси архивы. 12.09.2023. 2 б.

References

1. Sizova, I. I. (2014). *Syuzhet o pervoi vinokure v tvorchestve L. N. Tolstogo* [The Plot of the First Distillery in the Works of Leo Tolstoy]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. No. 4 (34). Ch. II, pp. 172–177. (In Russian)

2. Akhunov, A. (2014). *Lev Tolstoy i tatary* [Leo Tolstoy and the Tatars]. *Islamskii portal*. 14 maya. URL: <http://www.islam-portal.ru/novosti/104/4885/> (accessed: 30.12. 2022). (In Russian)

3. Tolstoi, L. (1911). *Tere мәет. Drama 6 pәrdәdә һәм 12 manzarada* [The Live Corpse. A Drama in 6 Acts and 12 Scenes]. Мәтәрҗимә – Sägyit' Rәmiiev. Idel. 30 sentyabr' – 4 noyabr', No. 389–399. (In Tatar)

4. Tolstoi, L. N. (1911). *Tere мәет (=Zhivoi trup): drama 6 pәrdәdә* [The Live Corpse: A Drama in 6 Acts]. Säed Rәmiiev мәтәрҗ. 132 p. Astrakhan', A. Gomәrov nashire vә matbagasy. (In Tatar)

5. Bondar', E., Avgustenyak, E. *Drama v 5 deistviyakh “Dөm” (“Vlast' t'my”, per. na tatar. yaz. Rafkata Shageeva)* [“The Power of Darkness”. A Drama in 5 Acts]. Biblioteka Al'met'evskogo tatarskogo

gosudarstvennogo dramaticheskogo teatra, 50 p. (In Russian)

6. Tolstoi, L. *Vlast' t'my: drama v 5 deistviyakh (v redaktsii E. Bondar', E. Avgustenyak)* [“The Power of Darkness”. A Drama in 5 Acts]. Tatar. per. R. Shageeva. Arkhiv Al'met'evskogo tatarskogo gosudarstvennogo dramaticheskogo teatra. Mashinopis', 51 p. (In Russian)

7. Bekmetov, R. F. (2021). *Tsentr po izucheniyu naslediya L. N. Tolstogo v Kazanskoy universitete* [The Center for Leo Tolstoy Heritage Studies in Kazan Federal University]. *Filologiya i kul'tura. Philology and Culture*. No. 2 (64), pp. 82–93. (In Russian)

8. Bakirov, M. Kh., Khabutdinova, M. M. (2023). “Kholstomer” L. Tolstogo na kazanskoy stsene [“Kholstomer” by Leo Tolstoy on the Tatar Stage]. M. M. Khabutdinova, M. Kh. Bakirov. *Filologiya i kul'tura. Philology and Culture*. No. 1 (71), pp. 110–117. (In Russian)

9. Zaretskaya, Zh. (2023). *Son razuma* [The Dream of the Mind]. *Teatr*. 4 marta. URL: <https://oteatre.info/slepyashhaya-tma/?ysclid=lj3qhdnrlw385005030> (accessed: 08.06.2023). (In Russian)

10. Brandt, G. (2023). *Chernaya purga vlasti t'my* [The Black Blizzard of the Power of Darkness]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*. 13 iyunya. URL: <https://samocvet.shop/visit-ptj.spb.ru/blog/chernaya-purga-vlasti-tmy/> (accessed: 13.06.2023). (In Russian)

11. *Tatar teleneң aңlatmaly syzlege* (1977) [Explanatory Dictionary of the Tatar Language]. 476 p. Kazan, Tatar. kit. nәshr. (In Tatar)

12. Shageev, R. *Dөm karaңgy* [Pitch Black]. URL: <https://vk.com/almetosprt> (accessed: 02.09.2023). (In Tatar)

13. Bakhtin, M. M. (2000). *Predislovie (1929) L. N. Tolstoi. Pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo L'va Tolstogo v otsenke russkikh myslitelei i issledovatelei* [A Preface (1929). Leo Tolstoy. Pro et contra. The Personality and Work of Leo Tolstoy in the Assessment of Russian Thinkers and Researchers]. Pp. 747–755. St. Petersburg, izd-vo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta. (In Russian)

14. Tolstoi, L. *Zhivoi trup* [The Live Corpse]. URL: https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_11/01text/0272.htm?ysclid=lmkwgn3ivs615250251 (accessed: 13.06.2023). (In Russian)

15. Shageev, R. (2023). *Dөm. Tәрҗемә ity baryshy* [“The Power of Darkness”]. М. Бакиров әңгәмәсе. М. Бакиров шәхси архивы. 12.09.2023. 2 p. (In Tatar)

The article was submitted on 10.09.2023

Поступила в редакцию 10.09.2023

Хабутдинова Милеуша Мухаметзяновна,
кандидат филологических наук,
доцент, ведущий научный сотрудник,
НОЦ стратегических исследований
в области родных языков и культур,
Казанский федеральный университет,
420008, Россия, Казань,
Кремлевская, 18.
mileuscha@mail.ru

Khabutdinova Mileusha Mukhametsyanovna,
Ph.D. in Philology,
Associate Professor,
Kazan Federal University,

18 Kremlyovskaya Str.,
Kazan, 420008, Russian Federation.
mileuscha@mail.ru

Бакиров Марсель Хаernasович,
доктор филологических наук,
профессор, ведущий научный сотрудник,
Центр по изучению наследия Льва Толстого,
Казанский федеральный университет,
420008, Россия, Казань,
Кремлевская, 18.
bekmetov@list.ru

Bakirov Marcel Khaernasovich,
Doctor in Philology,
Professor,
Leo Tolstoy's Heritage Studies Center,
Kazan Federal University,
18 Kremlyovskaya Str.,
Kazan, 420008, Russian Federation.
bekmetov@list.ru