

УДК 821.161.1

DOI: 10.26907/2782-4756-2023-74-4-104-110

**СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА
ФЕЕРИИ «АЛЫЕ ПАРУСА А. ГРИНА НА ТАТАРСКИЙ ЯЗЫК
(НА МАТЕРИАЛЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ)**

© Татьяна Васильева-Шальнева, Милеуша Хабутдинова

**FEATURES OF TRANSLATION:
A. GRIN'S FÉERIE "SCARLET SAILS" IN THE TATAR LANGUAGE
(BASED ON THE THEATRICAL INTERPRETATION OF THE WORK)**

Tatyana Vasilyeva-Shalнева, Mileusha Khabutdinova

Based on the theatrical interpretation of the work (the play of the same name by the G. Kariiev Tatar Youth Theater), this article discusses the features of translation into the Tatar language of the story-féerie by A. Grin "Scarlet Sails". The study reveals the specifics of the modern interpretation of the main story-lines and the images – the characters from Grin's work, presents the quotes with the original authorial translation (M. Khabutdinova), describes various techniques and means of theatrical art that make it possible to succinctly and expressively present the modern insights into the work that has celebrated its centennial anniversary. The article analyzes in detail the individual episodes of the play that have conceptual significance and the iconic mise en scene that receive a multi-aspect literary interpretation (in part due to the original translation of the text and its stage embodiment). The article characterizes all the components of the theatrical performance (its composition, choreography, musical accompaniment and the set design (scenery, stage costumes, props and furniture). Much attention is paid to the evaluation of the performers of both the main and supporting roles in the play, the nuances of the image interpretations by the actors of both casts (in particular, the images of Assol performed by Laysan Bolshova and Albina Nogmanova). The article focuses on the symbolic imagery in the production, thanks to which the traditional universal values, characteristic of A. Grin's fairy tale, are organically embodied through the metaphor of the modern performance. The article rates the performance highly due to the efforts of the whole team of authors and actors who created a bright original play that is relevant for the modern youth audience.

Keywords: Tatar theater, Russian prose on stage, A. Grin, R. Ayupov, N. Karimova

Данная статья посвящена раскрытию особенностей перевода на татарский язык повести-феерии А. Грина «Алые паруса» на материале театральной интерпретации произведения – одноименного спектакля татарского ТЮЗа им. Г. Кариева. В исследовании раскрывается специфика современного прочтения основных сюжетных линий и образов – персонажей произведения Грина, представляются цитаты с оригинальным авторским переводом (М. М. Хабутдинова), выявляются различные техники и приемы театрального искусства, позволяющие емко и выразительно представить современную трактовку произведения, перешагнувшего свой столетний юбилей. В статье подробно анализируются отдельные эпизоды спектакля, имеющие концептуальное значение, знаковые мизансцены получают многоаспектную литературную интерпретацию, в том числе через оригинальный перевод текста, и анализ ее сценического воплощения. В статье характеризуются все составляющие театрального представления (композиционное решение, хореография, музыкальное сопровождение, художественное оформление – декорации, сценические костюмы, бутафория, реквизит). Большое внимание уделяется оценке исполнителей и главных, и второстепенных ролей в спектакле, нюансам трактовки образов актерами обоих составов, в частности образов Ассоль в исполнении Ляйсан Большой и Альбины Ногмановой. Акцентируется символическая образность в постановке произведения, благодаря которой через метафорику современного спектакля органично воплощаются традиционные общечеловеческие ценности, характерные для сказки А. Грина. В статье дается высокая оценка деятельности всего авторского и актерского коллектива, создавших яркое оригинальное представление, актуальное для современной молодежной аудитории.

Ключевые слова: татарский театр, русская проза на сцене, А. Грин, Р. Аюпов, Н. Каримова

Для цитирования: Васильева-Шальнева Т., Хабутдинова М. Специфика перевода феерии «Алые паруса» А. Грина на татарский язык (на материале театральной интерпретации произведения) // Филология и культура. Philology and Culture. 2023. № 4 (74). С. 104–110. DOI: 10.26907/2782-4756-2023-74-4-104-110

В январе 2023 года исполнилось сто лет повести-сказке Александра Грина «Алые паруса» [1]. Маленькая книжечка в тонкой обложке с рисунком кораблика с красными парусами стала любимой для миллионов читателей. В память об этом своеобразном юбилее татарская переводчица Назифа Каримова «переплავила» знаменитую феерию в сценарий [2]. Так родился в ТЮЗе им. Г. Кариева удивительно яркий и зрелищный спектакль (реж. Ринат Аюпов), пронизанный энергетикой юности и мечты.

Это произведение А. Грина хорошо изучено в отечественном литературоведении [3], [4], [5], [6], [7], [8], [9] и в лингвистике [10], [11]. Данная повесть стала кульминацией гриновского романтизма как воплощения в жизнь сказочной мечты о любви и счастье, победы над грубостью и цинизмом обывательского мира.

Татарская писательница передала содержание феерии яркими крупными мазками: где-то сгустила краски, добавив градус конфликту, а где-то подчеркнула нежной акварелью мечтательность и творческую натуру персонажей. Н. Каримовой удалось в незначительных деталях разглядеть потенциал оригинальных художественных образов.

Композиционно произведение А. Грина состоит из семи глав, в каждой из которых рассказывается о каком-либо важном событии. Чередование эпизодов в спектакле задает импровизированный радар. На его экране по мере развития действия появляются названия мизансцен: «Ассоль», «Артур», «Могжиза» («Чудо»), «Компас», «Трактир», «Мэхэббэт» («Любовь»), «Алжилкэннэр» («Алые паруса») (здесь и далее подстр. пер. наш. – М. Х.). Графика надписей напоминает буквы, считанные с приборной доски, что создает иллюзию присутствия зрителей в рубке. Сохраняя семь частей, создатели спектакля указывают на рукотворность созданного чуда. Ведущей в сценарии становится линия Грэя. Переводчица сохраняет ключевые мотивы сходства героя с Ассоль: игра, игрушки, музыка, свет.

По воле создателей на 1,5 часа зал превращается в море, а сцена – в судно, где зрители вместе с опытными артистами – «морскими львами», и «салагами» – студентами театрального училища, отправляются в увлекательное путешествие по просторам художественного мира знаменитой феерии Александра Грина «Алые паруса» (сце-

нограф Анна Новикова). Основное действие одноименного спектакля разворачивается, как принято говорить, на расстоянии вытянутой руки от зрителей. Зал трансформируется в бездонное зеркало, в котором мечта каждого заглянувшего в него обретает свой неповторимый жизненный узор. Благодаря световому оформлению сцены на сиденьях порой начинают напоминать барашки волн, находящихся в вечном движении.

Р. Аюпов, избрав формат дипломного спектакля, использовал удачный ракурс: режиссер увидел и воплотил знаменитую повесть сквозь призму восприятия детей. Вот почему зрителю не стоит настраиваться на плавное течение спектакля, пытаться нащупать взглядом единое полотно. Перед нами пестрое зрелище, увиденное словно бы сквозь подзорную трубу, скользящую по пространству повести А. Грина. Создатели спектакля оттолкнулись от потребности юного зрителя в игре и творчестве. Своеобразной фишкой спектакля стали пластические миниатюры (их генезис – родом из детской игры «Море волнуется раз...»). Артисты-игроки кружатся на месте, внезапно замирая, позволяя зрителям угадать тот или иной образ, заимствованный из морских глубин. По воле капитана-режиссера Р. Аюпова создается параллельный основному сюжету мир, где та или иная фигура «оживает», разворачивая в разных театральных техниках свою сюжетную линию в разных театральных техниках и утверждая в данном эпизоде свое доминирующее начало. Создатели татарского спектакля оттолкнулись в своей интерпретации от живописного экфрасиса оригинала – сюжет об оживающем изображении. В спектакле вообще очень удачно используется мотив ожившего изображения, лежащий в основе экфрасиса.

Стремясь придать спектаклю форму феерии, его создатели прибегают к яркому и красочному стилю с «врезкой» необычных образов, созданных в разной технике, носящей вневременный характер. Морская волна, рожденная художником, плавно переливается в пластическую и по воле режиссера разливается, отвоёвывая пространство души зрителей.

Морская тема постоянно акцентируется в морской терминологии, которая звучит в репликах героев. Н. Каримова не переводит эти термины на татарский: *боцман, капитан, камбуз, бинокль* и др.

Заглавным образом, задающим тон спектаклю, становится морская раковина, символизирующая жизненную траекторию героев. Чья-то *ракушка*, потерявшая тело моллюска, открывает потенциал своей творящей составляющей, а чья-то – навсегда остается пустой и статичной, лишенной души. В чьих-то руках *ракушка* превращается в орган, транслирующий музыку его души, или в сокровище природы, символизирующее красоту. Так и человек может застыть в своих стереотипах, а может найти в себе силы развернуть спираль своей жизни «*ракушки*», чтобы унести след за своей мечтой за горизонт, оказывая помощь окружающим, проявляя внутреннюю красоту души. Каждый прожитый год, пульсируя, на *раковине жизни*, оставляет свое разноцветное пятно или новое бугристое кольцо.

Корма судна, по прихоти Капитана (Ринат Аюпов), превращается на наших глазах то в дом Ассоль, то в замок, где вырос Артур (Искандер Низамиев), то в порт. В финале спектакля корабль, разрастаясь, становится равен морю, которое символизирует глубины души человека. Это первоматерия, погружаясь в которую человек черпает вдохновение, возвращается к вечным ценностям бытия.

Сначала сюжетные линии Ассоль и Артура Грэя развиваются в параллельном режиме, пересекаясь лишь в сцене свидания с ракушками. Н. Каримова детально проработала линию Артура Грэя. Режиссер использует разные приемы в создании персонажей спектакля. Так, в первой трети спектакля при разработке эпизода буллинга на рынке или семейного давления на Артура режиссер эксплуатирует эстетику фарса. Перед зрителем разворачивается галерея вневременных схематизированных героев-марионеток. Артисты стремятся выпукло показать ведущую черту своих персонажей.

Анализируя структуру текстового метафорического поля феерии «Алые паруса», А. О. Ключарева выделила три центра, образующие ядро текстового метафорического поля, которые взаимодействуют «между собой метафорами душа – сердце, мир мечты (рай) – блистательная страна и жизнь – игра» [11, с. 231].

«В центре самого поля находятся следующие значения лексемы «игра»: 1) иронически: «способ ухода от реальности; жизнь в собственной реальности»;

2) «самое важное в жизни, суть жизни»;

3) «подлинная жизнь»;

4) «изменение мира или чьей-то отдельной судьбы».

Последнее из этих значений, в свою очередь, имеет несколько подзначений, относящихся к ближней периферии метафорического поля:

– оживление/воскресение чего-либо/кого-либо;

– творение/пересоздание мира или чьей-то отдельной судьбы» [11, с. 231].

Чтобы придать динамизм действию, визуализировать внутренний мир своих героев, режиссер прибегнул к приему «театр в театре». Очень зрелищной получилась, например, сцена детских забав будущего капитана Артура. «Человек, – по мысли режиссера Н. Н. Евреинова, – театрален, поскольку он стремится быть или казаться чем-то, что не есть он сам»; в основе театральности – «инстинкт преображения», «радость самоизменения»; «первый девиз театральности – не быть самим собой» [12]. Именно это и составляет основу концепции персонажей спектакля. Постоянное преломление ситуаций игры создает в спектакле особые отношения саморефлексии, указывающие на сюжетную и смысловую глубину театрального действия.

Н. Каримова, переплавляя прозу в сценарий, кардинально сократила первую часть: картина трепетной любви отца и дочери друг к другу противопоставлена сценам буллинга Ассоль на рынке. Переводчица стремилась отчетливо показать, что поведение детей есть проекция поведения взрослых, распускающих слухи о том, что отец и дочь – «сумасшедшие» («*Акылга туймаган бер исар инде*»), «висельники», «убийцы» («*Ә әтисе кеше үтерүче*»). Дети на рынке «играют» во взрослых, они доводят до логического конца оброненные взрослыми слова. Творящая, созидательная сила, потребность в красоте, присущие детской душе от рождения, в первой мизансцене контрастно противопоставлены грубой злобе, которая пробудилась в детях усилиями взрослых. Юные вандалы разрушают сказочный мир Ассоль, которая благодаря живому воображению оживила игрушки отца. Девочке удалось сохранить лишь фрегат с алыми парусами. В спектакле, в отличие от оригинала, игрушечный корабль спасает Сказочник (Фанис Каримуллин). Это «волшебный помощник» в судьбе Ассоль, окунувшейся в стихию «взрослой» жизни. Для Сказочника она прекрасный цветок («*тере чәчәк*»).

Вслед за автором сценарист прибегает к приему «перевертыша»: живая жизнь «одичавшей», с точки зрения обывателей, семьи вдовца противопоставлена «мертвому», «игрушечному», «кукольному» существованию жителей рыболовецкой деревни и замка. В отличие от отца и дочери они не свободны в проявлении чувств, а

всецело подчиняются инстинкту толпы. Этот образ блестяще передается с помощью пластического этюда. Вместо «пчелиного роя» зритель наблюдает озверевшую толпу, буквально сминающую живую душу девочки. Плавность движений мечтающей девочки в мизансцене противопоставлена агрессивным, порывистым движениям хулиганов, ее нежный голосок – их злобным, хриплым выкрикам. Зритель сам должен решить, за кем правда, что значит «говорить по-человечески» («*Кешечэ сөйләшә*»).

Сказочник расширяет кругозор девочки. В орбиту ее формирующегося творческого мировоззрения он вплетает новые ориентиры: баснописца Эзопа, писателей братьев Гримм, Г. Х. Андерсена. По убеждению сказочника, мир, где не звучат сказки и песни, «мертвый», игрушечный, а не настоящий.

Спектакль имеет два состава. Ляйсан Большова и Альбина Ногманова создают на сцене разные по фактуре образы. Так, Ляйсан Большова словно «подглядела» свой образ в персонажах музыкальных шкатулок, уносящих нас в мир детства. Ее миниатюрная Ассоль порхает по сцене, как мотылек, что вписывается в концепцию воздушной феерии. Ассоль Альбины Ногмановой ближе к реалистическому плану, нежели к сказочному или феерическому. Открытый взгляд Ляйсан Большой контрастирует с прищуром Альбины Ногмановой, внося в мизансцены дополнительные смысловые оттенки.

Тема буллинга получает развитие и во второй мизансцене, переносающей нас в замок, где в атмосфере диктата родителей вырос Артур Грэй. В потешных играх мальчика оживают его мечты стать капитаном. «Живую душу» ребенка в холодном замке родителей – «марионеток света» – лелеет садовник, в прошлом старый «морской волк» (Фернат Насыбуллин). Режиссер акцентирует внимание зрителей на природной наблюдательности мальчика, его ярком воображении, а также на духовном родстве с Ассоль. Главных героев сближает умение разглядеть красоту в миге бытия.

Режиссер переосмыслил образ Грэя. Чтобы подчеркнуть духовный уровень юного Артура, он наделил его современным хобби. Это страсть к фотографированию, что сближает героя А. Грина с современными детьми, которые любят и фотографировать, и снимать видеосюжеты.

В сценарии в одной из ремарок сохранилась отсылка к картине с кораблем:

«Дивардагы диңгез дулкыннары арасында давыл белән көрәшкән кораб рәсеменә озак итеп карап тора. Капитан күперчеге дип ясалган жиргә менеп баса». –

«Он долго рассматривал картину на стене, на которой был изображен корабль, вступивший в борьбу с бурей. Капитан взобрался на капитанский мостик».

Живой ребенок противопоставляется родителям-марионеткам. В создании их образов важную роль играют костюмы, чьи узоры напоминают шторы и гобелены замков (художник по костюмам – Фагиля Сельская). В спектакле упоминается материал батист – признак принадлежности к аристократическому обществу. Грэй был рожден в титулованной семье, в которой *«отец и мать ... были надменные невольники своего положения, богатства и законов того общества, по отношению к которому могли говорить „мы“». Часть их души, занятая галереей предков, мало достойна изображения, другая часть – вообразимое продолжение галереи – начиналась маленьким Грэм, обреченным по известному, заранее составленному плану прожить жизнь и умереть так, чтобы его портрет мог быть повешен на стене без ущерба фамильной чести»* [1, с. 19]. В данном эпизоде возникает портрет-экфрасис, описание вымышленных предков, который «выливается» в вымышленную галерею бездушных портретов. В татарском спектакле вместо галереи предков на сцене появляются ожившие марионетки высшего света в образах родителей Артура и вдовы Амелии Стивенсон.

Как верно подметила М. И. Крюкова, «мотив куклы/манекена оказывается значимым для писателя. В какой-то мере, это рецепция романтической традиции (в частности, гофмановской), когда наделенные душой герои борются с механистическим миром; кроме того, у А. С. Грина это вариация на тему оживающей скульптуры, когда кукла/манекен становится символом выхода из статики в живой динамичный мир» [9, с. 17].

Артур Грэй и Ассоль не вписываются в эту социальную среду. Тема травли, непростых взаимоотношений толпы и неординарной личности в спектакле прорабатывается неоднократно. Если сцена с Ассоль решена в эстетике школьного буллинга, то сцена на корабле расцвечена беззлой иронией и матросским зубоскальством. Так, создатели спектакля, затрагивают современные проблемы молодежной среды: исподволь подсказывают потенциальной жертве буллинга выход из кризисной ситуации, указывая на необходимость работать над собой. Если Ассоль спряталась в свою «ракушку», сохраняя преданность мечте (женский вариант выхода), то Артур на наших глазах переживает серьезную эволюцию (мужской вариант). Многому научившись, набив шишек, работая буквально до седьмого

пота, он получает заслуженное уважение окружающих, можно сказать, вливается в матросский коллектив. Домашний, «рафинированный» мальчик добровольно становится «салагой»-новобранцем на морском судне, который наравне со всеми трудится, демонстрируя окружающим лучшие качества своей души: отзывчивость, наблюдательность, терпение. В спектакле будни матроса блестяще переданы с помощью акробатических этюдов, а также через массовые сцены. Индивидуальное на глазах у зрителей переплавляется в коллективное: «сез бердамлекка, берберегезга ярдамда эзер булырга да өйрәндегез». Капитан Гоп (Ильфат Камалиев) выполняет в этой мизансцене и орнаментальную функцию и в то же время «цементирует» смыслы (выполняет концептуальную функцию). Психологически достоверно передан этап «узнавания»: «Син ... чын кеше. Болар капитаннарга хас үзенчәлек!». Артур Грэй увиден глазами матроса, капитана и садовника.

По мере развития сюжетной линии Грэй фарс перетекает в мелодраму. Несколько скомканно, на наш взгляд, представлен эпизод с письмом матери (известие о смерти отца). Зрителю, как и герою, не хватает, как нам кажется, времени прочувствовать всю трагичность этого события. Секундная трагедия, не повлиявшая кардинально на эволюцию героя (а психологически обоснованным должно было быть показано его взросление), переключается в идиллический план совместной рыбалки, а затем – в эпизод несостоявшегося ужина в таверне.

В картину рыбалки привнесена едва уловимая национальная нотка. Артур вместе с другом перед тем, как забросить удочку, читает заговор на рыбу, заимствованный из фольклора шакирдов татарского медресе. Обратим внимание, что режиссер в этом эпизоде очень удачно использует приемы и образы, характерные для кукольного театра. Перед зрителями совершают «парад» обитатели моря. Мы видим танец стайки рыбок, сбивающихся в кучу, напоминающих плавание медузы, образ которой завершает этот парад (Медуза – «черная вдова», готовая выйти замуж за юного Грэй ради денег и статуса). Разнообразие театральных приемов нацелено на то, чтобы удержать восприятие юного зрителя, поддержать интерес к неоромантической сказке.

Сцена в таверне строится на противопоставлении мечтателя Грэй с Летиком-практиком. На фоне гримасничающего Летика Грэй выглядит отстраненным, так как его поразил рассказ о девочке-мечтательнице. Развязной влюбленной парочке из таверны противопоставляются романтические отношения Ассоль и Артура Грэй. Осо-

бенно романтической получилась сцена их первого свидания, когда герои переговаривались с помощью ракушки. Очень зрелищной и динамичной является финальная сцена с алыми парусами, когда театральный зал трансформируется в море. Зажигательный танец матросов с флажками вряд ли оставил кого-то равнодушным.

Искандер Низамеев, несомненно, лидер «ворвавшихся» на сцену театра юных артистов. Он многое перенял от своих родителей Лилии и Ильназа Низамиевых. Кстати, Лилия Низамиева играет на сцене маму Артура Грэй. Вот почему в спектакле поклонники кариевского театра могут разглядеть и прочувствовать оду родительской любви. На наших глазах формируется театральная династия.

Важное место занимает в спектакле музыкальное оформление, за которое в спектакле отвечал Юсуф Бикчантаев. Ему удалось очень выразительно интонировать каждую мизансцену. Одна музыкальная тема вкрадчиво накатывается на другую, создавая иллюзию приюта. Волею неволей зритель должен прислушаться к ней, чтобы прочувствовать ее ритм и уловить душевные переживания того или иного персонажа. Юсуфу Бикчантаеву удалось удивительно тонко воссоздать лирическое настроение на сцене, используя синтез цветовых и музыкальных решений.

Медитативная музыка обеспечивает плавное переключение реалистического плана в метафизический. Белые сети, разложенные на креслах, вкупе с белоснежным экраном создают атмосферу воздушности. Ирреальность происходящему придают видеопортреты матери и Ассоль, внезапно проступающие из морской глубины. Спектакль источает мягкость и нежность, в том числе и благодаря актуальным минималистическим костюмам персонажей.

В финале вновь «из ниоткуда» возникает сказочник с мешком ткани алого оттенка. Тем временем спектакль начинает набирать темп. Пластические миниатюры переключаются с музыкальным этюдом зазывания Ассоль, исполненным матросами на бочках-барабанах.

В финале на сцене появляются настоящие музыканты, в выступлении которых самобытно переплетаются мотивы музыки татарской и европейской. Вишенкой на музыкальном торте постановки становится яркая финальная партия, демонстрирующая богатый диапазон голосов в поющей труппе театра (хормейстер Миляуша Таминдарова) – завершающий штрих в создании феерии.

Вслед за автором создатели татарского спектакля прибегают к приему музыкального финала.

Это «своеобразный аккорд, концентрирующий основную мысль произведения» [8, с. 15].

Таким образом, спектакль татарского ТЮЗа им. Г. Кариева представляет собой яркое и оригинальное произведение по мотивам знаменитой сказки-феерии А. Грина «Алые паруса». Авторам спектакля удалось органично соединить традиционные для произведения А. Грина нравственно-этические мотивы и блестящие современные театральные решения, сделать спектакль актуальным, интересным для юной зрительской аудитории, открытой для восприятия лучших образцов отечественной культуры.

Список источников

1. Грин А. Алые паруса. М.-Пб: изд-во Фрэнкель, 1923. 141 с.
2. Ал жылкәннәр / Сценарий авторы Н. Каримова // Г. Кариев исемендә Татар дәүләт яшь тамашачы театры Кулязма. 42 б.
3. Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина. М.: Наука, 1969. 296 с.
4. Кобзев Н. А. О портрете в романах А. Грина / Н. А. Кобзев // Вопросы русской литературы. Львов, 1975. № 1. С. 86–92.
5. Михайлова Л. Александр Грин: Жизнь, личность, творчество. М.: Худож. лит., 1980. 216 с.
6. Лопуха А. О. Эстетический идеал и специфика его выражения в творчестве А. С. Грина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Петрозаводск, 1987. 184 с.
7. Козлова Е. А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2004. 20 с.
8. Максимова О. А. Проза А. С. Грина: музыка в художественном сознании писателя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 2004. 24 с.
9. Крюкова М. И. Экфрастический тезаурус в прозе А.С. Грина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2019. 23 с.
10. Борисов Т. Г., Кузнецов Т. Б. Ономастическое пространство феерии А. Грина «Алые паруса» // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2017. № 3 (27). С. 157–163.
11. Ключарева А. О. Текстовое метафорическое поле феерии А. Грина «Алые паруса» // Вестник БГУ. 2017. № 4 (34). С. 230–235.
12. Евреинов Н. Театр как таковой. Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни. М.: Время, 1923. С. 80–110.

References

1. Grin, A. (1923). *Alye parusa* [Scarlet Sails]. 141 p. Moscow-St. Petersburg: izd-vo Frenkel'. (In Russian)
2. *Al жылкәннәр* [Scarlet Sails]. Stsenarii avtory N. Karimova. G. Kariev isemendә Tatar дәүләт yash' tamashachy teatry Kul'yazma. 42 p. (In Tatar)
3. Kovskii, V. E. (1969). *Romanticheskii mir Aleksandra Grina* [The Romantic World of Alexander Green]. 296 p. Moscow, Nauka. (In Russian)
4. Kobzev, N. A. (1975). *O portrete v romanakh A. Grina* [On the Portrait in A. Grin's Novels]. N. A. Kobzev. *Voprosy russkoi literatury*. L'vov. No. 1, pp. 86–92. (In Russian)
5. Mikhailova, L. (1980). *Aleksandr Grin: Zhizn', lichnost', tvorchestvo* [Alexander Grin: Life, Personality, Work]. 216 p. Moscow, Khudozh. lit. (In Russian)
6. Lopukha, A. O. (1987). *Esteticheskii ideal i spetsifika ego vyrazheniya v tvorchestve A. S. Grina: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.02* [The Aesthetic Ideal and the Features of Its Expression in A. Grin's Works: Ph.D. Thesis]. Petrozavodsk, 184 p. (In Russian)
7. Kozlova, E. A. (2004). *Printsipy khudozhestvennogo obobshcheniya v proze A. Grina: razvitie simvolicheskoi obraznosti: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Principles of Artistic Generalization in A. Grin's Prose: The Development of Symbolic Imagery: Ph.D. Thesis Abstract]. Pskov, 20 p. (In Russian)
8. Maksimova, O. A. (2004). *Proza A. S. Grina: muzyka v khudozhestvennom soznanii pisatelya: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [A. Grin's Prose: Music in the Artistic Consciousness of the Writer: Ph.D. Thesis Abstract]. Vologda, 24 p. (In Russian)
9. Kryukova, M. I. (2019). *Ekfrasticheskii tezaurus v proze A. S. Grina: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Ekphrastic Thesaurus in the Prose by A. Grin: Ph.D. Thesis Abstract]. Ekaterinburg, 23 p. (In Russian)
10. Borisov, T. G., Kuznetsov T. B. (2017). *Onomasticheskoe prostranstvo feerii A. Grina "Alye parusa"* [Onomastic Space of A. Grin's Extravaganza "Alye Parusa"]. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoi lingvistiki*. No. 3 (27), pp. 157–163. (In Russian)
11. Klyuchareva, A. O. (2017). *Tekstovoe metaforicheskoe pole feerii A. Grina "Alye parusa"* [Text Metaphorical Field of A. Grin's Extravaganza "Scarlet Sails"]. *Vestnik BGU*. No. 4 (34), pp. 230–235. (In Russian)
12. Evreinov, N. (1923). *Teatr kak takovoi. Obosnovanie teatral'nosti v smysle polozhitel'nogo nachala nachala stsenicheskogo iskusstva v zhizni* [Theater as It Is. Justification of Theatricality in the Sense of a Positive Nature of Performing Arts in Life]. Pp. 80–110. Moscow, Vremya. (In Russian)

The article was submitted on 21.10.2023
Поступила в редакцию 21.10.2023

Васильева-Шальнева Татьяна Борисовна,

кандидат филологических наук,
доцент,
Казанский федеральный университет,
420008, Россия, Казань,
Кремлевская, 18.
n.gabdreeva@mail.ru

Vasilyeva-Shalneva Tatiana Borisovna,

Ph.D. in Philology,
Associate Professor,
Kazan Federal University,
18 Kremlyovskaya Str.,
Kazan, 420008, Russian Federation.
n.gabdreeva@mail.ru

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,
Leading Researcher at the Research Center for
Strategic Research in the Field of Native Lan-
guages and Cultures,
Kazan Federal University,
18 Kremlyovskaya Str.,
Kazan, 420008, Russian Federation.
mileuscha@mail.ru