



LITERARY TRANSLATIONS OF AIAZ GILYAZOV'S PLAY "THREE ARSHINS OF LAND" INTO THE KHAKAS LANGUAGE

Viktoriiia Alekseevna Karamasheva,
N. F. Katanov Khakas State University,
90 Lenin Pr., Abakan, 655000, Russian Federation.
zsultrekova@mail.ru.

The article presents the results of a comparative analysis of "Pyrom Tasta, Chirim" ("Forgive Me, Land"), the Khakas production created by Tatiana Mainagasheva and based on A. M. Gilyazov's story and drama "Och Arshyn Zhir" ("Three Arshins of Land"). The target text of the drama in Khakas by T. Mainagasheva demonstrates the translator's literary and culturological approach to the original: she manages to preserve the artistic concept in the text, being not limited to the "theatre idiolect" of one director, and she successfully reflects the linguistic and cultural features of the original text.

Key words: cultural linguistics, translation, Tatar literature, Khakas language, A. M. Gilyazov, "Three Arshins of Land", "Forgive Me, Land".

The works of the famous Tatar writer A. M. Gilyazov have already attracted attention of scholars (see e.g. [Kurakova], [Khabutdinova, 2009], [Khabutdinova, 2010], [Khabutdinova, 2011], etc.). Some of his works have been translated into the languages of the peoples of the Russian Federation and the CIS, into English, Hungarian, Turkish and Czech. The study of the writer's work with regard to translation was very promising [Khabibullina].

Tatiana Mainagasheva translated A. M. Gilyazov's drama "Three Arshins of Land" into the Khakas language in 2015. The object of our research was the text of the production of "Pyrom Tasta, Chirim" ("Forgive Me, Land!") based on A. M. Gilyazov's story "Och Arshyn Zhir" ("Three Arshins of Land") and the drama of the same name ["Pyrom Tasta, Chirim"]. The subject of the re-

search is the specifics of reflecting the linguistic and cultural features of the original text in the translation to the Khakas language.

The purpose of the research is to reveal the most characteristic elements of the translator's linguistic world view in the dramatic discourse.

The studies of the language ethno-cultural specifics reflected in the idiolect of its speaker are still relevant today, which, in its turn, determines the relevance of this study.

Today, the issue of translation of drama is one of the least studied aspects of translation studies. As L. L. Babaeva correctly notes, the analysis of contemporary literature on the problem convincingly demonstrates the insufficient study of theatre translations. Almost all the research on the translation of drama published since the beginning of the 1990s start in the same way: translators and phi-

logists whose work is connected with the theatre have received little attention from the researchers until now" [Babaeva, p. 71]. This was also pointed out by other researchers [Schultze, p. 178], [Bassnett, p. 119].

Among the main reasons why the translation of drama has not received a comprehensive theoretical justification yet, the researchers point out the following ones: the ambiguous nature of drama, difficulty in determining characteristics of drama, the connection between the translation of drama and its interpretation on the "other" stage.

I. Levyi, a representative of the translation school in former Czechoslovakia, was one of the first people to define the potential purpose of drama for the stage as a separate problem of translation and to give it a scientific justification. His conception proceeds from the basic characteristics of the stage dialogue, which requires the immediate attention of the translator working on the text of the play [Levyi, p. 188–196]. According to D. A. Olitskaia, the key idea in the Levyi's concept is to perceive the target text of the play not as the ultimate goal, but as a means to create scenic images in interaction with the rest elements of the play on its basis [Olitskaia, p. 20]. Such interaction requires a certain degree of flexibility from the text, so I. Levyi denotes a specific measure of accuracy in the dramaturgic translation as "uneven". It is caused by the translator's flexible attitude to the text, as sometimes the most important thing is to convey the subtlest connotation accurately; and sometimes it is vital to preserve the style, or intonation [Levyi, p. 209]. However, in general, the translator should translate and artistically recreate the entire text of the drama.

As D. A. Olitskaia notes, I. Levyi includes not only the stage of interlingual transformation of the text of the play in the process of theatre translation, but also the possible prospect of its further transformation into a theatrical text. At the same time, direct interference appears between the translation and the production: on the one hand, taking every specific decision, the translator should be guided by his conception of the principle idea of the play. On the other hand, the interpretation of the play is of direct practical importance for the production, and sometimes it can be crucial, for example, when interpreting the characters on the stage. However, these relations can remain quite free due to the phenomenon of translation plurality, which Levyi considers the best alternative to the method of stage interpretation [Olitskaia, p. 20]. I. Levyi emphasizes that a director who wants to interpret the

play differently than it was done in translation will need significant changes in the text and considerable efforts made by the troupe. Therefore, canonization of a single, standard and exemplary translation can be justified for the drama less than for any other genre [Levyi, p. 216].

When translating a dramatic text, the translator should achieve the "speakability" of lines. M. Snell-Hornby explains "speakability" (German – "Sprechbarkeit") as the properties of the language and organization of the text of the play which allow actors with their voice and breathing as "instruments" to reach every person in the audience. To achieve this, the rhythm of sentences in translation should coincide with the natural rhythm of the actor's breath [Snell-Hornby, p. 107]. P. Pavis, a French theatre theorist, and A. M. Wachsmann, a German researcher, argued against this primitivization of the translation [Pavis, p. 224], [Wachsmann, p. 51].

The key idea of Pavis's concept is to subordinate the translated text to the production, since only in this case it will be connected to the situation of the stage statement: "This property of the theatre translation allows the actor to substitute the text with all kinds of acoustic, plastic, mimic and body language techniques" [Pavis, p. 224].

The German theatre critic E. Fischer-Lichte addresses the issue of drama translations in an even broader context, notably in the context of a cultural transfer: the theatre "interprets" the drama translated from a foreign language into one's own language, from another culture (source) into one's own, embodying it on the stage in the conditions in which the theatrical processes take place in the receiving culture [Fischer-Lichte, p. 129].

As D. A. Olitskaia points out, the presented points of view on the problem of the translation of drama demonstrate diversity of approaches (literary, linguistic, pragmatic, theatrical, and cultural) merged into one and thus revealing its interdisciplinary nature. Firstly, it is caused by the "borderline" position of drama between literature and theatre, on the other hand, by the status of the theory of translation itself. Secondly, contemporary studies describe the specifics of translation of drama at the intersection of translation and theatrical (stage) discourse. In this common space, translation and production converge organically based on such concepts as transformation, interpretation, concretization, and adaptation. Thirdly, when translating a drama, the translator views the target text as an a priori given goal in two different ways: the first one presupposes the preservation of a po-

tential set of stage implementations in the translation included in the original text (e.g. as “theatrical potential”); in the second case, the target text is focused on the “theatrical idiolect” (E. Fisher-Lichte’s term) of a specific director, that is, it contains one of their own “ideal” productions [Olitskaia, p. 23]. Thus, it is obvious that the controversial issue of theatricality as “the quality or integral nature of the text”, or as “the pragmatic use of the stage tools” plays an important role in the theory of drama translation [Pavis, p. 366].

Tatiana Mainagasheva’s “Pyrom Tasta, Chirim” is a dramatic text generated to be staged. In Khakassia, she is known as a translator of W. Shakespeare (“King Lear”), G. Figueiredo (“Aesop”), Ch. Aitmatov (“The Day Lasts Longer than a Century”, “Mother’s Field”, “Mankurt”), S. Zlotnikov (“A Man Came to A Woman”), F. Buliakov (“Old Women Got Married”, “You Love Me – You Do Not Love Me”), etc. into the Khakas language. T. Mainagasheva is truly experienced in translating dramatic texts and staging prose. When creating the production based on the story “Three Arshins of Land” and the same drama by A. M. Gilyazov, T. Mainagasheva took into account the fact that she was doing it for staging the production in the Khakassian theatre.

“I learned about the play “Three Arshins of Land” at the festival a year ago, I happened to see only the end of the play just before our group left the festival. Unfortunately, and maybe fortunately, I did not see the whole performance. But those last scenes hooked me up so much that I became enthusiastic about staging the play in Khakas”, said Iurii Mainagashev about his idea concerning the production of “Forgive Me, Land” [“For me this performance is a penance”] in his interview about The Seventh Karim Tinchurin International Theatre Festival of the National Drama (September 2014) and the production of “Three Arshins of Land” by the Naberezhnye Chelny Tatar State Drama Theatre (Premiere on March 15–16, 2014) [Khabutdinova, 2014, Stsenicheskaiia istoriia...], [Khabetdinova, 2016]. During the discussion of the play, Iu. Mainagashev got acquainted with Nakiia Gilyazova, the writer’s widow. The fate of the work tugged at heartstrings of the Khakas director: it took him a whole year to think through the material.

The premiere of the play “Pyrom Tasta, Chirim” (“Forgive Me, Land”) based on “Three Arshins of Land”, the story and the drama by A. M. Gilyazov, took place on the Khakas stage on November 27, 2015. This project, realized as part

of the Year of Literature, gave a new impetus to the strengthening of friendship between two related peoples. The play was favourably received by both ordinary spectators and experts [Kilchichakova, Sagataeva], [Kashapova], [Tatar klassigy...], [Tolmashova], [Khabetdinova, 2016].

Among the first people to respond to the production were the staff of the “Khakas publishing house”. In her response, N. A. Tolmashova notes the universal aspect of the theme of A. M. Gilyazov’s work: “The tragic story narrated in the play and the fate of the main characters are relevant not only for the Tatar people, but also for the Khakas and many other peoples living in Russia”. The methodologist of the publishing house believes that Tatiana Mainagasheva managed to convey “the main idea of the work, which is that the land of ancestors, the language and the faith should not be betrayed, sold or destroyed. Thousands of Khakas families experienced the events narrated in the play. The translator was able to successfully convey the theme of the return to historic and national roots in the Khakas language. She seeks to bring up a sense of love for “the small homeland” in the reader, the land where, during the “crisis”, the fate brought much bitter experience to the protagonist: the life lived in a foreign land, longing for the homeland, disappointment, etc.” [Tolmashova].

As she was not proficient in the Tatar language, T. Mainagasheva had to translate A. M. Gilyazov’s work [Gylazhev, 2002, pp. 48–101], using the sources written in Russian as well: the translation of the story “Three Arshins of Land”, written by I. Gizzatullin [Gilyazov] in 1964, and the translation of the same tragedy, done by A. M. Gilyazov himself [Archive of A. M. Gilyazov]. In the 20th century, the Russian language became an important means of expressing the ethnic culture, fulfilling the role of a “bridge” language, “that for the first time in history connected the artistic shores of peoples who have not known about each other before”, wrote Ch. Aitmatov [Aitmatov, p. 82].

Literary connections with other peoples were crucial during many periods of Tatar literature, though the amount of translated works was always different. The share of translated literature and its significance increased during transitional periods. “It is vitally important for Tatar literature not to become isolated in its own space, to grow and develop, including being translated into other languages...”, says Alena Karimova, an interpreter. “It is the only way for Tatar literature to get a real

opportunity to be inscribed in the world cultural literary context” [Karimova, p. 35].

There are general requirements for literary translation. The main thing is that such translation must be true to the original; must accurately convey the content of the original, not only in general terms, but also in detail. According to E. F. Nagumanova, “the translator’s work differs from the original work in its dependence on the subject of translation, which must be reproduced in another language” [Nagumanova, p. 73].

Language is a bright indicator of a particular national culture. The language in which the work is written often abounds in the realities of life, history, culture, which are characteristic of particular native speakers. The difficulties in translating literature result exactly from this. There is a socio-cultural barrier between languages, which appeared due to the differences between the source culture and the target one. Thus, translation from one language to another is not just a replacement of the language, but also a functional replacement of cultural elements. Fortunately, Tatar and Khakas languages belong to the Turkic languages of the Altaic language family, spoken by numerous peoples and ethnic groups of Russia: the majority of the population of Uzbekistan, Kazakhstan, Azerbaijan, Kyrgyzstan, Turkmenistan, Turkey, some part of the population of Iran, Afghanistan, Mongolia, China, Romania, Bulgaria, Albania [Gadzhieva, p. 527]. However, the absence of translations of Tatar works into Khakas from the source language and almost lost contacts between these kindred peoples have made the work of a translator very difficult.

According to the translator’s own admission, before starting the work on the production, she conducted a linguistic and cultural analysis of the text to identify the discourse units, the cultural meaning of which could interfere with the translation and the perception of the performance by the audience. To that group T. Mainagasheva referred those units that are the most significant “markers” of the linguistic and cultural meaning of the Tatar language:

- proper nouns, toponyms (*Мирвали, Шәмсегаян, Миләүшә, Шәрифҗан, Шәйхразый, Таифә, Карачура, Чуал, Чуке, Кызыляр*, etc.);

For example, when translating from Tatar into Russian, the meaning of the set expression *кыекурман* was turned into the exact opposite with the element of idealization – *Kudriavyi les* (Curly forest):

БРИГАДИР. А если попробовать на станции Кудрявый лес?.. Попадет мне. Акт подпишете?

(BRIGADIER. What if we try it at the station “Kudriavyi les”?... I’ll be in trouble. Will you sign the act?) [Archive..., p. 6];

- names of national dishes and clothes: *коймак* (rus. оладьи; eng. pancakes), *солыкесәле* (rus. овсяный кисель; eng. oatmeal jelly– thick mushy meal made of oatmeal flour), *токмач* (rus. суп-лапша; eng. noodle soup), *күмәч* (rus. булочка; eng. a bun), *шулпалы бәләш* (rus. большой пирог, подаваемый с бульоном; eng. a big traditional pie served with broth), *бәбәй итәкле күлмәк* (rus. платье с мелкими оборками; eng. a dress with small frills), *мескен бүрек* (rus. шапка с полусферическим верхом; eng. a hat with a hemispherical top), etc.;

- tools and objects of everyday life: *бастырык* (rus. дрын; eng. a bludgeon), *жылкапка* (rus. жердяные ворота; eng. sectional gates), *намазлык* (rus. молитвенный коврик; eng. a prayer rug), *чиккәнсөлге* (rus. вышитое полотенце; eng. an embroidered towel), *агачдәмбе* (rus. ботало – рыбная снасть; eng. botalo – a fishing tackle), etc.

For example: *Ворота дрыном не закрепили* (“You didn’t fix the gates with a bludgeon”) [Archive..., p. 21];

- idioms: *чытырман кул* (rus. крепкие руки; eng. strong big arms) *кан калтыран* (rus. дрожать от страха; eng. shiver with fear), *җене котыра* (rus. рассердиться не на шутку; eng. burst into anger), *каракөю* (rus. с хмурым лицом; eng. frowning face), *уйнашчы өтек* (rus. вшивая невеста; eng. a lousy bride), *чүпрәкбаиш* (rus. ряпичная голова; eng. a numb-head) etc.

Я-то думал, что Мирвали к своим дружкам умотал, а он, оказывается, увел коня, чтобы привезти в мой дом эту вшивую невесту! Я же возвращаюсь домой, как жалкий бедняк, опустив низко голову. Ну, тряпичная твоя голова, что застыла?! (I thought Mirvali took off to his buddies, but he stole a horse to bring me this lousy bride! I will come back home, like a miserable beggar, keeping my head down. And you, a numb-head, why are you standing here frozen?!) [Archive..., p. 22].

When preparing an authorized translation into Russian A. M. Gilyazov replaced Tatar idioms with similar ones from the Russian language:

<...>шул хәерче тастымалы өчен ярминкә кадәр ярминкәне ташлап качкан диген! Беренче тапкыр ярминкәгә ике ат жигеп бардым!.. Һәм кайтып киләм, ярлы-ябагайсыман, сыңар ат белән теркелдәп!... Хурлыгыңнан үләрлек! Йә, кибәкбаш, ни терәлеп каттын? [Gilyazov, 2012, p. 72].

Shakhrazyi Bai calls his daughter-in-law *хәерче тастымалы* – ‘the towel of a beggar’, calls himself ‘a miserable beggar’ – *ярлы-ябагай*, and he refers to his wife with an insulting phrase *кибәкбаиш* – ‘a numb-head’.

M. Gilyazov even translated the idiom *кызыл утлы йорттагы кәнтәй түгел* [ibid.] with a pejorative word – *шлюха* (a whore) [Archive..., p. 22];

- mythological figures: *Нәнкир-Мөнкирләр* (the angels interrogating the deceased afterlife), *газраил* (rus. Азраил; eng. Azrail – the angel of death), *аждаһа* (an evil demon in shape of a serpent). *Ачып та җибәрәм – эченән мәңге туймас аждаһа килеп тә чыга* [Gilyazov, 2012, p. 78]. While editing the authorized text, A. M. Gilyazov resorted to omission (*Вот, вот... Самый большой...; eng. This, this... the biggest one...*), which deprived the line of expression;

- mythical images. Thus, the faith of the Tatars in the return of the soul-bird was reflected in the Horus’s song:

На старом кладбище, в
сторонке,
стоит сосна, как бы об-
нявшись
с березкой тонкою наве-
ки.
Под тихий полог их вет-
вей
Шамсегаян в родную
землю
односельчане положили.
Их было много, сохра-
нивших
в душе ее простое имя,
пришедших встретиться,
проститься
и, по обычаю отцов,
четыре новые скворечни
в углах ограды укрепи-
ли...
Чем больше у тебя род-
ни,
друзей, – тем долше и
светлее
продлится память о тебе!
[Archieve..., p. 40]

In the old cemetery,
there is a pine further off
as if embracing a thin birch
forever.
In the native land, under
their branches, Shamse-
gaian was buried
by her fellow villagers.
Many of those, who re-
membered her name,
came to say goodbye to her
for the last time,
and, following the ances-
tors’ tradition,
they fixed four new star-
ling houses
on the angles of the
fence...
The more relatives and
friends you have, the
longer you will be remem-
bered!

- metaphors, proverbs, vulgarisms, dialectisms, etc.: *шәңкәю* (rus. вянуть, обвисать; eng. to fade, to sag), *өтек* (rus. непривлекательный, неполноценный (человек), оборванец; eng. an unattractive, defective (person), a ragamuffin), *бурсу* (rus. преть, тухнуть; eng. to become rotten,

to go bad), *олактыру* (rus. сослать, загнать; eng. to exile, to hunt down), *чаукалык* (rus. молодой березняк, березовый кустарник; eng. young birch forest, a birch shrub), *шырлык* (rus. чаша, чашоба, густые заросли; eng. a thicket, dense thickets), *кәпрәю* (rus. задаваться, высокомерничать; eng. to peacock, to behave arrogantly), *пәҗсү* (rus. смягчиться, терять эластичность (об овощах не первой свежести); to soften, to lose elasticity (about not fresh vegetables)), *әтмәлләү* (rus. слепить, кое-как устроить, соорудить; eng. to form, to make, to build of the things available, usually not of a good quality), etc.;

- words used to address people in the Tatar language: *абый*, *кызым*, *туганкай*, *җизни*; *бахбай* is word used by Mirvali to address a hospital horse; *колыным*, *сарыбылбылым*, *җанашым* are nicknames given to close people (a child, a beloved person, a husband, a wife, etc.); *адаиш* is the word used to address the namesake, etc.

The list of the lexical units that require clarification in the target text were identified as follows: *Акбузатис* Белокрылый, Аргмак (White-winged, Argamak horse) in Russian translation; linear measures – *чакрым* – верста (1,5 km) (verst), the distance at which the voice can be heard; weight measurements – *ном* – пуд (16 kg) (pood), an obsolete unit of weight measurement, etc.

Having revealed the culturological potential contained in such units and “having deciphered the cultural codes” of the Tatar people, T. Mainagasheva filled it with Khakass ethnic content in order to make the text more understandable for the Khakass audience.

The translator always follows the basic requirements, which is to preserve the semantic and structural equality and equal communicative and functional properties. Despite these requirements, T. Mainagasheva decided to change the name of the original text completely: instead of “Three Arshins of Land”, the translated work was entitled “Pyrom Tasta, Chirim” (“Forgive Me, Land”). In this case, the pragmalinguistic goal of the translation is to achieve the desired impact (communicative effect) on the recipient of the translation. The task of the translator was to give a summary of the plot of the Khakass production. This method of translation is aimed at improving the perception of the content of the work by the audience. The translator made the motive of penance the leading one. Yu. Mainagashev builds the play as penance; however, in A. Gilyazov’s version, the main character

did not repent and did not apologize to fellow villagers [Khabetdinov, 2016].

The literary critic M. Khabutdinova argues that translated into the Khakas language, the structure of the original Tatar play underwent a radical restructuring: “The action of A. Gilyazov’s story “Three Arshins of Land” (1962), on the basis of which the drama in three acts was created (1972), comprises a whole era in itself: New Economic Policy¹, collectivization, the Great Patriotic War of 1941 – 1945, post-war construction, the Khrushchev “thaw”². The life of the main characters – Mirvali and Shamshegaian – is inscribed in this huge frame. The writer’s attention focuses on the ordinary representative of the people – an ordinary worker who became a victim of the era of “the great breakthrough”. In his play, A. Gilyazov shows what a gap there was between the human striving for creation and destructive tendencies of the era.

The social life violated the natural course of life, took the hero away from the ground, from the origins. The author considers it the main cause of the character’s tragedy, his moral degradation. With A. Gilyazov’s idea in mind, director Yu. Mainagashev follows the interpreter and “inscribes” the life of his main characters– Andrus and Altynakh – into the chronicle of collectivization and political repressions in the Republic of Khakassia. One of the consequences is the change of toponyms: Abakan is used instead of Karachur, the Abakan River, one of the largest left-bank tributaries of the Yenisei, is used instead of the river Chual. The outlines of the Tatar village vanish and the Tatar homeland is turned into the land of Khakassia, to which the protagonist repents.

The chorus of forces of nature turns into NKVD³ officers who dominate in the Khakas production and performance. They read decrees, documents, orders of the Soviet authorities, whistling and commanding to give the rhythm to the performance. Thus, the audience witness a political conflict between the totalitarian power and the

people. The creators of the play focus on the political process of the formation of the Soviet power in the region. The storyline of Andrus and Altynakh is dominated by the political conflict. The main traits of Andrus, the features of his inner world, appearance and behavior, are determined by his attitude to collectivization. All this is reflected in the stylistics of the stage interpretation of Gilyazov’s story. The production “Forgive Me, Land!” is distinguished by its documentary nature and strict adherence to the facts. As the plot develops, the play takes the form of a tragic chronicle [Ibid., p. 10-11].

According to the responses in the press, in her literary translation, T. Mainagasheva managed to convey the feelings and emotions of the characters from A. M. Gilyazov’s work. The production is characterized by scrupulousness in depicting the images. Grammatical means are of great importance in depicting the psychophysical state of the characters. At the syntactic level, emotionality is achieved by changing the usual order of words, using ellipsis, inversions, repetitions, rhetorical questions, exclamation sentences:

Андрус: Ниме? Арачылан халариа итчезер бе? Вагонда ла тоозыл парбазын, я? Табырах хыйа идібзерге кестенчезер бе? Мисет ле полбазын, сирерде ле пыро полбазын, я? [Pугоm Tasta, Chirim, p. 8].

Below is the comparison of the original and its translation:

МИРВАЛИ. Что? Избавиться поскорее хотите? Лишь бы не здесь, не в вагоне, умерла, а? [Archive..., p. 3]. (MIRVALI. What? Do you want to get rid of me as soon as possible? Hoping I would not die here, not in the train car, eh?)

To reflect the state of the character in the text of the performance through the dialogue, T. Mainagasheva resorts to graphic means (pauses are marked with dots, dashes, etc.). The emotional pauses in Andrus’s remarks express his irritation, protest against interference in his life:

Андрус: Кем? Хахан? Хайдау? Кјп пілерге хынчазу. Полыс полар ползау, полыс, полыс полбазау... [Pугоm Tasta, Chirim, p. 10].

Below is the comparison of the original and its translation:

МИРВАЛИ. Ее нельзя класть в больницу... Нельзя ее оставлять. (MIRVALI: We shouldn’t take her to hospital... We shouldn’t leave her alone.)

¹ (In the Soviet Union) a program in effect from 1921 to 1928, reviving the wage system and private ownership of some factories and businesses, and abandoning grain requisitions (Translator’s Note).

² The Khrushchev “thaw” is an unofficial name of the period in the history of the USSR after the death of Joseph Stalin (from 1953 to 1964) (Translator’s Note).

³ NKVD, The People’s Commissariat for Internal Affairs abbreviated NKVD was the leading Soviet secret police organization from 1934 to 1946. (Translator’s Note).

<...>

МИРВАЛИ (*загораживая дверь в купе*). Нет!.. (*Глядя то на Фельдшера, то на Бригадира.*) Или вы думаете, я по своей охоте собрался в дорогу?.. Скажи ей, что ее хотят высадить, покажет она вам!.. Все равно она не останется, хоть на четвереньках, да поползет за поездом ... До Карачурово она торопится доехать!.. (*Осекишись и словно вспомнив что-то.*) Ладно!.. В самом деле... Как я раньше не сообразил? Надо оставить нас. Останемся мы. Хотьсилой, данадооставитьее [Archive..., p. 5]. (MIRVALI (*blocking the door in the compartment*). No!..(*Looking at Paramedic, then at Brigadier.*) Or do you think I really wanted to go?.. Tell her that they want to drop her off, she will teach you a lesson!.. She will not stay here anyway, even if she has to crawl by the train ... To Karachurovo, she hurries to get there!..(Stopped talking as if remembering something.) Okay!.. In fact ... How did I not realize it before? You should leave us. We will stay here. We must keep her here even if we have to force her).

While preparing the translation, T. Mainagasheva restored the words related to Turkic languages, which allows the translator to transfer the ethnic spirit of the original text.

For example, we observe this by using the word “ат”, which stands for the horse both in Tatar and Khakass:

А н д р у с : Парза, ікјлеу парарбыс. Ікјлеу сыхабыс, ікјлеу айланарбыс. Ат пирінер, хазаада ат кјргем [PyromTasta, Chirim, p. 16].

In an authorized translation of the drama, this line is presented in the following way:

МИРВАЛИ. Если уж ехать, то только вдвоем... Вдвоем выехали, вдвоем и вернемся. (*Пауза.*) Коня! Дайте мне коня! Если уж не смогли сохранить ей жизнь, то не пожалейте, дайте коня!.. В конюшне я заметил... Белого, белокрылого!.. Дайте мне его [Archive..., p. 10]. (MIRVALI. If you really want me to go, then only together with her... Together we left, together we will return. (Pause.) The horse! Give me the horse! You failed to save her life, then don't be mean, give me the horse!.. I saw one in the stable... The one that is white, white-winged!.. Give it to me)

However, we think that when translating, T. Mainagasheva narrowed the capacity of this word, as in the source text the image of the horse has a deeper meaning. M.Khabutdinova argues that the image of the horse takes an important place in A.M. Gilyazov's novel. Akbuzat appears in the work as an “assistant”. The Tatar writer depicts him as a character of Tatar epos (“The Dastan about Chur Batyr”, “Ziyatyuliak and Susylu”), and

Russian literature (S. Yesenin “Sorokoust”) [Khabetdinova, 2014, p. 571].

In her translation, T. Mainagasheva restores the religious elements of the Tatar and Khakas languages, which are not used in the Russian language, e.g. *Ходай* – God, Lord, Allah:

М а р и с : Ооллар келет саапча поларлар. Худай оларны кјрзін [PyromTasta, Chirim, p. 6].

It is the specific choice of words and phrases that helps the translator to create the ethnic atmosphere. For example, the word *пала* (child) can also be found in the Tatar language:

А н д р у с : (*хазырланып*): Синіу кен чахайахтарыу маааа кирек пе? Черек ауыртаруа ба? Син хуруп паруан ауассыу... пала даа тјрїт полбадыу!!! [Ibid, p. 34].

In an authorized translation, Mirvali angrily addresses the following charge to his wife:

Ты же пустоцвет! Бесплодный пустоцвет! [Archive..., p. 33]. (You're a barren fig-tree! A fruitless tree!)

The literary Khakas language, not completely identical with any of its dialects, selectively combines phonetic (as well as morphological and lexical) features peculiar to different dialect groups. Thus, in the literary norm, the sibilant sounds [с] ([s]), characteristic of the speech of the Sagais people and the Belyr people are placed instead of common Turkic fricative sounds [ч], [ш] ([ʧ], [ʃ]), which are preserved in the Kachinsk dialect–*mac* (stone) (compare it with the Tatar *мау*), common Turkic “пқ”, “қа”, “та”.

The same is observed when using the word *дверь* (door) in the target text (compare with the Tatar word *ишек*):

А с а п (*їзїк тохлатча*): Эїлер! Тун пардыуар ба? Ізїк азыуар? [PyromTasta, Chirim, p. 18].–

Эй, оглохли что ли? В дверь стучат (hence forward the translation is done by the author – V.K.)

(Hey, are you deaf? There is someone knocking at the door)

When reading attentively, it is easy to notice phonetic correspondences found in Khakas and Tatar languages, but absent in the text of the authorized translation of the work: *хул* (Khak.) – *кул* (Tat.) ‘hand, *кус* (Khak.) – *күз* (Tat.) ‘eye, *палты* (Khak.) – *балта* (Tat.) ‘axe’, *чир* (Khak.) – *жир* (Tat.) ‘land’, *пычак* (Khak.) – *пычак* (Tat.)

‘knife’, *худаї* (Khak.) – *ходаї* (Tat.) ‘God’, *мой* (Khak.) – *туй* (Tat.) ‘wedding’.

For example:

А н д р у с (*кинетин*): Хайда палты? [Ругом Tasta, Chirim, p. 31].

Below is the comparison of the original and its translation:

МИРВАЛИ (*после паузы*). Время еще...есть... Есть время... Где топор? [Archive..., p. 30].

(MIRVALI (after a pause). We still have time ... we have ... We have time ... Where is the axe?)

Creating a portrait of the people, Tatiana Mainagasheva retains in the text the fragments relating to the characteristics of the ethnic cuisine. So, the translator preserves the episode with a tea ceremony:

К е н Ч а р и и : Улуу пабам, чей ізерге параау.

И г н а т : Амох, хызыхаыым, амох...(тудып алча). Кичіг сыртлохаыым, хусахааыым миніу... Самовар турчыс салуазар? [РугомTasta, Chirim, p. 41].

Below is the comparison of the original and its translation:

МИЛЯУША. Дедушка, чай пойдем пить!

ЛЕСНИК. Сейчас, доченька, сейчас... (*Поймав ее.*) Эх, ты, кузнечик маленький... Соловушка... Самовар, значит, поставили? [Archive..., p. 42].

(MILIAUSHA. Grandpa, let's have some tea!

FORESTER. In a minute, darling, in a minute... (Catching her.) Oh, you, my little grasshopper ... my nightingale ... They put on the Samovar, huh? [Archive..., p. 42].

Translating the text, T. Mainagasheva restored the vocabulary of kinship characteristic of the speaking culture of the Tatar and Khakass people, which A.M. Gilyazov did not preserve in the Russian text: words such as *пабам – бабам* “my grandfather” portray the ethnic atmosphere. This is how the translator pays tribute to the ethnographic traditions of the Tatar and Khakass people.

At the same time, there are loan words from the Russian language in the text, functioning both in Tatar and Khakass languages.

И м х і (*Алтынахсар кјрін*): Орай... районнау имхі килген... Орай...

(А н д р у с х а) Районнау имхі машиналыу килген. Ол сірерні апар салар чиріуерзер. Пічкертимнеппирем [РугомTasta, Chirim, p. 14].

Below is the comparison of the original and its translation:

ВРАЧ (*прикрыв Шамсегаян простыней*). Из района машина прибыла. Хотя крюк порядочный, они согласны довезти покойницу до Карачурова. Свидетельство о смерти мы вам напишем [Archive..., p. 10]. (DOCTOR (covering Shamshegaian's body with a sheet). The car has arrived from the district town. Although they will have to make a detour, they agree to take the deceased to Karachurov. We will issue the death certificate to you).

This is a good example of using semi-calque, consisting partly of the word-forming elements of the Russian language. We can observe the same example when using ideonyms, such as *колхоз* (a collective farm):

А л т ы н а х : Клубта чыылыу иртјрчелер. Пар килерге полуан. Хабзар хыыуриан. Пабамколхозхакјрче [РугомTasta, Chirim, p. 28].

Below is the comparison of the original and its translation:

ШАМСЕГАЯН. Нам надо было сходить на собрание. И Хайдар-абзый велел прийти... Знаешь, отец мой тоже собирается вступить в колхоз<...>[Archive..., p. 29].(SHAMSHEGAIAN. We should have attended the meeting. And Haidar-abzyi told me to come ... You know, my father is also going to join the collective farm <...>)

Or *кулак* (kulak, a prosperous landed peasant in czarist Russia, characterized by the Communists during the October Revolution as an exploiter):

Х а б з а р : Хараа чјрчеліс, пыробыс таста. Чыылыудау тарасхлапчабыс. Син ноуа чыылыуа килбеезіу? Піс кулактарны чалаастируа сауынчабыс... мал-хустарын мыннау серерге. Ікінхілес сауыстылардауар чоох паруан... Синнеуеркјпталастарпарыуан [РугомTasta, Chirim, p. 28].

Below is the comparison of the original and its translation:

ХАЙДАР. Не обесудьте, что потревожили вас среди ночи. С собрания идем, сосед Мирвали. С собрания... У кулаков решили отнять хозяйства, а самих их выселить из деревни. О колеблющихся середняках тоже разговор был... И о тебе там много разговору было <...> [Archive..., p. 29]. (KHAI DAR. Sorry for disturbing you in the middle of the night. We are coming back from the meeting, neighbour Mirvali. From the meeting... They have decided to take away the farms from the kulaks, and kick them away from the

village. There also talked about the indecisive medium peasants, too,... And there was a lot of talk about you... <...>

These historicisms convey the atmosphere of the era of collectivization in the country.

Toponyms, for example, *Берлин* (Berlin) and *Будапешт* (Budapest) did not undergo any linguistic transformations in the translation:

Тайуаээзі. Кјп нимес... Син ол ес хаалау чирні тјреен-јскен чиріунеу сурчазыу? Тјреен чир – аарлыи чир. Уааа арлыи чир. Нинхе чирсуухыларыбыстыу пастары хыйын париан, пу чирні арачылап. Гражданской чаада, соонау немецтернеу чааласханнар, ибзер айланмин, пасха чирде чадыбысханнар... Берлинде, Будапеште... Син сауынма, јчезіп саааа чоохтанчам тіп. Че піс пу чирібісті кјп чыллар арачылап, хайраллапчабыс. Ес хаалау чир аааа асхынах чир. Син кјп сурчазыу, Андрус. Полиан на пулууас чирніу аарлыи... Синіу соонда пу чир келге айлан париан полиан, че піс тиспеебіс, чирібісті оудайли турисхабыс... (*Тансастинчалар*). [PyromTasta, Chirim, p. 41].

Compare the original and its translation:

ЛЕСНИК. Не много? Ты ведь эти три аршина у родной земли просишь! А она дорога – родная земля! Ох, как дорога! Сколько наших земляков погибло на кровавых межах в гражданскую войну? А сколько батыров сложило голову из-за нее на чужой стороне? В Берлине, в Будапеште!.. Не подумай, что я из-за жестокости, но у меня есть полное право защищать каждый вершок этой земли!.. Три аршина мало ему!.. Кажется, жизнь тебя еще не научила? Многого ты просишь, Мирвали! Каждый вершок земли дорог! Ушел тогда из Карачурово, уничтожил все, оставил после себя золу! Сколько дворов тогда сгорело!.. [Archive..., p. 41]. (FORESTER. Few? You are asking for these three arshins from your native land! And it is dear, the native land! Oh, how dear it is! How many of our fellow countrymen perished on foreign soil during the civil war? And how many batyrs fell on the battlefield for it in foreign lands? In Berlin, in Budapest!.. Do not think that I don't give it to you because of cruelty, but I have every right to protect every inch of this land!.. Three arshins are few to him!.. It seems that life has not taught you yet? You ask a lot, Mirvali! Every inch of the land is precious! When he left Karachurovo, having destroyed everything, there were nothing but ashes behind him! How many houses burned down then!..)

In the authorized translation of the drama “Three Arshins of Land”, as in the story, there are many elements of folklore that play a special role in the source text. Obviously, the translator faced a certain difficulty translating proverbs. She had the

task not only to convey the meaning of the popular saying, but also to preserve its ethnic colour, making the translated unit understandable for representatives of other worldviews and culture. To achieve this, the translator, according to L. S. Barkhudarov, should not only have a perfect command of a foreign language, but also “...take into account the real situation lying behind the text” [Barkhudarov, p. 22]. According to A.V. Fedorov, a disdainful attitude toward this requirement leads to the text losing its individual peculiarity, and due to the impression caused it will acquire some other features, but never identical literary work” [Tsvetkova, p. 152].

For example, the reader is exposed to the translated proverbs in the dialogue between Mirvali and Shamshegaian standing at the well. In Tatar and Khakass cultures the attitude to the well is ambivalent. On the one hand, both peoples demonstrate obvious reverence for the well as a source of water, and hence a source of life. On the other hand, they are superstitious and fearful of the well, as they perceive its sacred significance, which is the entrance to other realms [Khabutdinova, 2014, Folklorne obrazy...]

Андрус Прай хомай сауыстарыуны, хориыстарыуны, ікінхілестеріуні пу кјнектерге чыыпчам, хутух тебінзер тастапчам.

А л т ы н а х. Андрус!.. Ниме ит салдыу? Пу апарыи хара суухахтыи ес хутух, син аныу тебіне кірліг сауыстарыбысты тастабысты... Арыи суиыи кірлебе – ізерге дее килізер. [PyromTasta, Chirim, p.43].–

Андрус. Все черное горе, которое подстерегало нас, все стражи и тревоги, тоску и сомнения, наветы злых людей – все, все это я бросаю в эти ведра и отправляю на темное дно колодца.

А л т ы н а х. Что ты сделал? Это же три колодца, три чистых ключа. Они должны быть всегда чистыми. Боюсь.

(Andrus. All the black grief that has been waiting for us, all the guards and anxieties, longing and doubt, evil people's slander –all these, I throw all these in these buckets and send them to the dark bottom of the well.

Altynakh. What have you done? These are the three wells, the three clean springs. They should always be clean. Now I'm terrified.)

T. Mainagasheva resorts to word for word translation for the proverb about the sacredness of water in the well, which exists both in the Tatar and Russian languages:

Коега төкермә, кайтып суын эчәрсең [Isanbat, p. 318]. – Не плюй в колодец – воды испить придется. (Don't foul the well, you may need its waters)

N. Isanbat gives a number of proverbs about the well testifying to the sacred attitude of Tatars to well water:

Коега су ташылмый.– Воду в колодец не носят.(One should not bring water into the well)

Коега таш ташлау жиңел, алуы авыр. – В колодец легко бросить камень, но нелегко поднять обратно.(It is simple to throw a stone into the well, but it is not easy to take it back)

Коегатөкерепташтыраалмасың. – Плюнув в колодец, не заставишь его выливаться (Once you spit into the well, you do not make it pour out)[Ibid, p. 318–319].

In his drama, A.M. Gilyazov resorts to a hex: throwing buckets into the well, Mirvali seeks to protect his fate from sorrows, programming his life for happiness:

Ә хәзер белгәннәреңе укы. Безне сагалаган кара кайгыларны, үткәннәрен һәм күрәчәген, сагыш-хәсрәтне, усал кәнтәй гайбәтне шушы чиләкләргә тугырып кое төбөнә салам [Gilyazov, 2002, p. 71].

In the authorized translation of the drama, remembering that the text is written for a foreign audience, A. M. Gilyazov extends this dialogue so that the meaning of the words spoken by the characters is more transparent to the reader:

МИРВАЛИ. А теперь смотри и читай свои молитвы! Все черное горе, которое подстерегало нас, все страхи и тревоги, тоску, сомнения, наветы злых людей – все, все это я бросаю в эти ведра и отправляю на темное дно колодца!

ШАМСЕГАЯН. Что ты сделал? (*В страхе смотря на Мирвали.*) Это же Три колодца, три чистых ключа!.. Они должны быть всегда чистым... Я боюсь!..

МИРВАЛИ. Ничего.

ШАМСЕГАЯН. Не к добру это... Я хочу, чтобы аулчане никогда плохо о нас не говорили!.. [Archive..., p. 20].

(MIRVALI. All the black grief that awaited us, all the fears and anxieties, longings and doubts, the slander of evil people –all these, I throw all these in these buckets and send them to the dark bottom of the well.

SHAMSEGAIAN. What have you done? These are the three wells, the three clean springs. They should always be clean. Now terrified!..

MIRVALI. Do not worry.

SHAMSEGAYAN. It's no good ... I don't want our fellow villagers to speak ill of us!..)

M. Khabutdinova reveals the evolution of the author's idea in the story and the drama “Three Ar-

shins of Land” in her works [Khabutdinova, 2014, Stsenicheskaia...]. Shamsegaian believes in the power of curses, so he does not want the inhabitants of the village to curse them for desecrating the well. She understands that during the cleaning of the well, the buckets will be found and their owner will be recognized (see more for details: [Khabutdinova, 2011]).

The opposite tendency may be observed when translating proverbs of the episode in which Mirvali and his wife come back to their native home:

МИРВАЛИ. Ну, Шамсегаян!.. Сколько времени прошло, как мы обручились, а ты еще не переступила порога этого дома. Занимай самое почетное место! [Archive..., p. 35].

(MIRVALI. Well, Shamsegaian!.. Much water has flowed under the bridge since we got engaged, and you have never crossed the threshold of this house. Occupy the most honourable place!)

T. Mainagasheva complements the episode with Khakas material – she introduces the ritual of fire worship. As part of the ritual of fire worship, old Taipa leads the young around the hearth and blesses them:

Чурт одын, Алтынах,
Амды син тут пар.
Часкалыи польуар,
Пала-пархаа пай польуар [PyromTasta, Chirim, p. 39]. –

Очаг, Алтынай, тебе держать.

Счастья вам в доме этом.

Богаты будьте детьми и внуками... .

Altynai, you will take care of the hearth.

I wish you happiness in this home.

You will have a lot of children and grandchildren... .

The features of the ethnic worldview are reflected in the following episode:

МИРВАЛИ. Бабушка Тайфа, мы с Шамсегаян решили, что если переедем сюда, то и тебя к себе возьмем. Что тебе оставаться там одной?

ТАЙФА. Нет, нет, дети мои. Разве я брошу свой дом? [Archive..., p. 26].

(MIRVALI. Grandmother Taipha, Shamsegaian and I have decided that if we move in here, we'll take you to our place. Why do you need to stay there alone?

TAIFA. No, no, my children. How can I leave my house?)

T. Mainagasheva gives the following translation:

Тайпа (*на предложение молодых*) (Taipa (*answering the suggestion of the young couple*)):

Чох, чох, иркелерім, ибимни тастапполбаспын. Постыу туразы посха чылыи [Ругом Tasta, Chirim, p. 40]. – В своем доме – себе тепло (Таира (*answering the suggestion of the young couple*): “My house makes me feel at home”))

In this episode, we face a problem of an untranslatable meaning. The lineal translation does not reflect the potential of the words said in the Khakas language.

As M. Khabutdinova notes in her review, retaining the structure-forming images characteristic of the original text (“арба / телега судьбы”; “araba / the cart of fate”), the translator “ethicizes” Tatar images of the world or creates new ones, i.e. Khakass ethnic images contributing to better understanding. “In the Khakass production, the transformable araba is given new meanings. Depending on the choir of NKVD officers, the araba turns into a stove-bench, then into a house, then into an alachykh (a wedding hut), then into the podium, then into the Stolypin train car, then into the scaffolding, then into the well, then into the arch symbolizing the Gates of Eternity...” [Khabetdinova, p. 11].

T. Mainagasheva also reinterprets one of the author’s symbols – the image of a towel. As M. Khabutdinova correctly noted in her review, “being in a foreign land, Altynakh is holding a white towel with coloured patterns along the edges”. As a detail of household, it turns into a symbol of “a long white road”. “Акюл” (“white road”) means “the road of happiness” in Tatar. Homecoming becomes an everlasting dream for the main characters. At the same time, in the monologue of the heroine, the “towel” turns into a capacious philosophical symbol – a symbol of life: “A white towel is like a white road. But everything has an end, and our road has it too...” [Archive..., p. 37].

Хор:	Choir:
Полотенце белое – белая дорожка,	A white towel is like a white road
Поперек дороги – черная стежка...	A black path-way crosses the road...
...
Полотенце белое и родной порог!	The white towel and the native home!
Вот они, знакомые места! [Там же].	There they are, familiar places! [Ibid.]

“The towel is used in the play very organically as an element of a wedding ritual: Yu. Mainagashev introduced the ritual of worshipping the hosts of heaven, the goddess of fire, into the production. The Khakas bride must come to the groom’s house on a horseback, holding the leading

ropes. In the play, this element is revealed in the *mise-en-scene*, when Andrus talks with the fiancé. The lovers freeze in front of the audience, raising their hands upwards, holding the yoke. In this composition of images, the motif of the araba also manifests itself. Remember the fact that the word “супруг” (“spouse”) was borrowed from the Old Slavonic language. It is the derivative from *съпрушти* (singular – *съпрягу*), i.e., “стянуть, соединить, запрячь” (to pull, to join, to yoke). Literally, the word “супруги” (spouses) means “joint with one yoke”. From that moment, the fate of Andrus and the fate of Altynai were tied together.

At the end of the performance, the towel turns into an invariant of a tape used by the Khakas for funeral rituals. As V.A. Burnakov points out, the Khakas consider ritual textiles as an indispensable attribute of a person’s final departure. During the funeral ceremony, they tied ribbons to the mane and tail of a horse belonging to the deceased. This ritual took place when leading the funeral procession and the horse to the cemetery [Burnakov, p. 180] [Khabetdinova, 2016, p. 12].

Preparing the staging based on the story and the drama by A. Gilyazov “Three Arshins of Land”, T. Mainagasheva studied the writer’s works and the stories of their creation. The translator managed to select the best linguistic means for revealing their scenic images and their speech as she thoroughly studied the characters of the drama.

Based on the analysis of theatre interpretations of the work, T. Mainagasheva chose not to strictly follow the plot of the original, but create a stage version based on the original text in Tatar. She inscribed the private story of the couple in the era – the era of collectivization and repression. On the one hand, the translator tried to adequately recreate the ethnic component of the original drama in the target text; on the other hand, to bring the work closer to the Khakas audience, to adapt the material to the stereotypes of the Khakas reader and the audience, she had to make some necessary changes. This manifested itself at the level of proper names (the technique of using “characteronyms”: Altynai, etc.). Moreover, T. Mainagasheva showed flexibility in choosing the translational techniques from her toolbox and demonstrated the ability to compromise in order to compensate for possible loss of meaning through bold inventions and successful substitutions. T. Mainagasheva is a sensitive and profound psychologist able to read the implied senses between lines. The translator employs the cultural approach to translation and manages to retain the original potential set of stage

decisions in the text thus liberating herself from the “theatre idiolect” of the director.

References

- Aitmatov, Ch. (1972). *A. Materialy V s"ezda pisatelei SSSR (26.06.1972)* [Proceedings of the 5th Congress of Writers of the USSR (26.06.1972)]. Moscow, Sov. pisatel', pp. 82–85. (In Russian)
- Arkhipov A. M. *Giliyazova: drama v 3 deistviakh "Tri arshina zemli"* (rukopis'). Perevod avtora [The Archive of A. M. Gilyazov: Drama of Three Acts “Three Arshins of Land” (manuscript). The Author’s Translation]. 43 p. (In Russian)
- Babaeva, L. L. *Peredacha kul'turnogo komponenta pri dramaturgicheskom perevode: vossozdanie imen sobstvennykh i titulov personazhei teatral'nykh p'es* [The Transfer of the Cultural Component in a Dramatic Translation: Re-Creating Proper Names and Titles of the Characters in Theatrical Plays]. URL: file:///D:/Desktop/Desktop/16-Babaeva.pdf (accessed: 12.12.2016). (In Russian)
- Barkhudarov, L. S. (1978). *Chto nuzhno znat' perevodchiku* [What a Translator Should Know]. Tetradi perevodchika, No. 15, pp. 18–22. (In Russian)
- Bassnett, S. (1991). *Translation Studies*. 201 p. London, revised ed. London and New York. (In English)
- Burnakov, V. A. (2012). *Tkan' v ritual'noi praktike khakasov* [Use of Fabric in the Ritual Practice of the Khakas]. Vestnik NGU, Seriya “Istoriia. Filologiya”, Vol. 11, No.5, pp.175–186. (In Russian)
- “Dlia menia eto spektakl'-pokaianie” [This Performance is Penance for Me]. (2015). O. Karachakova’s interview of dir. Iu. Mainagashev. Abakan, December 16–22, pp. 17. (In Russian)
- Fischer-Lichte, E. (1988). *Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation* [The Staging of Translation as a Cultural Transformation]. Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung, Forum Modernes Theatre, Tübingen, Vol. 1, pp. 129–144. (In German)
- Gadzhieva, N. Z. (1990). *Tiurkskie iazyki* [Turkic Languages]. Lingvisticheskii entsiklopedicheskii slovar', pp. 527–529. Moscow. (In Russian)
- Giliyazov, A. (1964). *Tri arshina zemli* [Three Arshins of Land]. Druzhba narodov, No. 6, pp. 65–104. (In Russian)
- Gyilazhev, A. (2012). *Atach mengan chitanga* [The Rooster Flew up on the Fence]. 431 p. Kazan, Tatar. kit. nashr. (In Tatar)
- Gyilazhev, A. (2002). *Sailanma asarlar 5 V* [Selected Works in 5 Volumes]. Vol. 5. 447 p. Kazan, Tatar. kit. nashr. (In Tatar)
- Isanbat, N. (2010). *Tatar khalyk makal'lare 3 V* [Tatar National Proverbs in 3 Volumes]. 623 p. Vol.1. Kazan, Tatar. kit. nashr. (In Tatar)
- Karimova, A. (2014). *Perevod kak sviashchennaia obiazannost'* [Translation as a Sacred Duty]. Kazanskii al'manakh, No. 12, pp. 34–43. (In Russian)
- Kashapova, R. *Iaktashybyz Aiaz Gyilezhev eseren Khakasiia milli drama teatry sekhneshtere* [The Works of Our Fellow-Citizen Aiaz Gilyazov at the Khakas Drama Theatre]. URL: <http://www.zainsk-rt.ru> (accessed: 21.02.2016). (In Tatar)
- Khabibullina, E. (2016). *Iazykovye transformatsii pri perevode tatarskoi literatury na turetskii iazyk*: dis. ... kand. filol. nauk [Linguistic Transformations for Successful Translation of Tatar Literature into Turkish: Ph.D. Thesis]. Kazan, 283 p. (In Russian)
- Khabetdinova, M. M. (2014). *Aiaz Gyilazhevnen bashlangyich chor izhatyna gomumi kuzftu* [Overview of the Earlier Period of Aiaz Gilyazov’s Creative Work]. Gilyazov A. Sailanma asarlar 6 v. Vol. 2. Kazan, Tatar kit.nashr., pp. 502–589. (In Tatar)
- Khabetdinova, M. M. (2016). *Khakaslar da – “Och arshyn zhir”* [“Three Arshins of Land” in Khakassia]. Sakhna, No. 5, pp. 10–13. (In Tatar)
- Khabutdinova, M. M. *Dnevnikgastrolei Chelnskogo teatra: podarki kazanskomu zritel'iu v chest' 25-let'ia...: Den' pervyi: drama A. M. Gilyazova “Tri arshina zemli”* (rezh. F. Ibragimov) [Tour Schedule of the Chelny Theatre: Celebrating the 25th Anniversary with the Kazan Audience...: Day One: the A.M. Gilyazov’s Drama “Three Arshins of Land” (directed by F. Ibragimov)]. URL: // <http://kalebtatar.ru/article/240Q> (accessed: 01.03.2016). (In Russian)
- Khabutdinova, M. M. (2014). *Folklornye obrazy v povesti A. M. Giliyazova “Rana”*. Folklor v sisteme natsional'nykh i obshchechelovecheskikh tselestoi: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, posviashchennoi 110-let'iu so dnia rozhdeniia Khamida Khusnutdinovicha Iarmukhametova [Folklore Images in the A. Gilyazov’s Novel “Rana”. Folklore in the System of National and Universal Values: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference Dedicated to the 110th Birth Anniversary of Khamid Khusnutdinovich Iarmukhametov]. Kazan, ILLA, pp. 200–205. (In Russian)
- Khabutdinova, M. M. (2009). *Natsional'nyi mif v povesti Aiaz Giliyazova “Tri arshina zemli”* [National Myth in Aiaz Gilyazov’s Story “Three Arshins of Land”]. Vestnik TGGPU, No. 1 (16), pp. 103–109. (In Russian)
- Khabutdinova, M. M. (2010). *Natsional'nyi khronotop v tvorchestve A. Giliyazova* [National Chronotope in A. Gilyazov’s Works]. Vestnik TGGPU, No. 2 (20), pp. 188–196. (In Russian)
- Khabutdinova, M. M. (2014). *Stenicheskaia istoriia tragedii A. M. Giliyazova “Tri Arshina Zemli”* (na primere odnoimennykh spektaklei rezh. F. Ibragimova, M. Salimzianova) [The Story of Staging A. M. Giliyazov’s Tragedy “Three Arshins of Land” (Based on the Plays of the Same Name Directed by F. Ibragimov, M. Salimzianov)]. Philology and Culture, No. 1 (35), pp. 215–222. (In Russian)
- Khabutdinova, M. M. (2011). *Transformatsiia ideologicheskikh konstruktov v povesti Aiaz Giliyazova “Tri arshina zemli” (1962)* [Transformation of Ideological Constructs in Ayaz Gilyazov’s Story “Three Ar-

shins of Land”(1962)]. Vestnik TGGPU, No. 2 (24), pp. 242–245.

Kil'chichakova, M., Sagataeva, E. (2015). *Otzyv na spektakl' "Pyrom tasta, chirim" (Prosti menia, zemlia), (perevod T. Mainagashevoi)* [Review on the Performance “Pyrom Tasta, Chirim” (Forgive Me, Land!..), (translated by T. Mainagasheva)]. Archive of T. Mainagasheva: unpublished source, December 1, Sheet 1. (In Russian)

Kurakova, Ch. M. (2014). *Tvorchestvo tatarskogo pisatel'ia A. M. Giliazova v otsenke sovetskikh kritikov 1960–1970-kh godov (na primere povesti "Tri arshina zemli")* [Evaluation of the Tatar Writer A. M. Gilyazov's Creative Work by Soviet Literary Critics of the 1960–1970s (Based on the Story “Three Feet of Land”)]. Philology and Culture, No. 2(36), pp. 145–149. (In Russian)

Levyi, I. (1974). *Iskusstvo perevoda* [The Art of Translation]. 394 p. Moscow, Progress. (In Russian)

Mainagasheva, N. S. (2016). *Stsenicheskaia zhizn' p'esy A. M. Giliazova "Tri arshina zemli" na khakasskom iazyke (per. T. Mainagashevoi)* [The Stage Life of A. Giliyazov's Play “Three Arshins of Land” in the Khakass Language (translated by T. Mainagasheva)]. August 10. (In Russian)

Nagumanova, E. F. (2017). *Sovremennaiia tatarskaia poeziia v perevode na russkii iazyk: k postanovke problemy* [Contemporary Tatar Poetry in Russian Translations: On the Issues Related to the Problem]. Tatarica, No. 1 (8), pp. 63–82. (In Russian)

Olitskaia, D. A. (2012). *Perevod dramy: spetsifika, problemy, podkhody* [Translation of Drama: Specifics, Problems, Approaches]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, No. 357, pp. 19–24. (In Russian)

Pavis, P. (1999). *Slovar' teatra* [Theatre Dictionary]. 504 p. Moscow, Progress. (In Russian)

“Pyrom Tasta, Chirim” (po motivam povesti A. Giliyazova “Tri arshina zemli” i odnoimennoi dramy) Per. T. Mainagashevoi [“Pyrom Tasta, Chirim” (based on the A. Giliyazov's Story and the Drama “Three Ar-

shins of Land”]. Translated by T. Mainagasheva]. A Manuscript, 43 p. (In Khakas)

Schultze, B. (1998). *Highways, Byways, and Blind Alleys in Translating Drama: Historical and Systematic Aspects of a Cultural Technique*. Translating literatures, translating cultures. New vistas and approaches in Literary studies. Ed. by K. Mueller–Vollmer and Michael Irmscher, Berlin, pp. 177–196. (In English)

Snell-Hornby, M. (1984). *Sprechbare Sprache – spielbarer Text: Zur Problematik der Bühnenübersetzung* [Talkable Language – Playable Text: The Issue of Stage Interpretations]. Modes of Interpretation. Essays Presented to Ernst Leisi on the Occasion of his 65th Birthday, Tübingen, pp. 101–115. (In German)

Tatar klassigy Aiaz Gylazhev asaren Khakasiiia milli drama teatry sekhneleshtere [The Works of Tatar Classical Author Aiaz Gilyazov at the Khakas Drama Theatre]. URL: <http://tatar-inform.tatar> (accessed: 21.02.2016). (In Tatar)

Tolmashova, N. A. (2016). *Otzyv na p'esu "Pyrom Tasta, Chirim" ("Prosti menia, zemlia") po motivam povesti tatarskogo pisatel'ia A. M. Giliyazova "Tri arshina zemli" (per. T. Mainagashevoi)* [The Review of the Play “Pyrom Tasta, Chirim” (“Forgive Me, Land!..”) Based on the Story by the Tatar Writer A. M. Giliyazov “Three Arshins of Land” (translated by T. Mainagasheva)]. Archive of T. Mainagasheva: unpublished source, August 2, Sheet 1. (In Russian)

Tsvetkova, M. V. (2000). *Problema natsional'noi identichnosti kak perevodcheskaia problema* [The Problem of National Identity as a Problem of Translation]. Problema natsional'noi identichnosti v kul'ture i obrazovanii Rossii i Zapada, Voronezh, Vol. 2, pp. 87–93. (In Russian)

Wachsmann, M. (1988). *Die Architektur der Worte. Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche* [The Architecture of Words. Reflections on the Translation of Shakespeare into German]. Jahrbuch der Deutschen Shakespear Gesellschaft West, Heidelberg, pp. 33–44. (In German)

К ВОПРОСУ О СВОЕОБРАЗИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА ПЬЕСЫ АЯЗА ГИЛЯЗОВА «ТРИ АРШИНА ЗЕМЛИ» НА ХАКАССКИЙ ЯЗЫК

Виктория Алексеевна Карамашева,
Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова,
Россия, 655000, г. Абакан, просп. Ленина, д. 90,
zsultrekova@mail.ru.

В статье представлены результаты сравнительно-сопоставительного анализа хакасской инсценировки «Пыром таста, чирим» («Прости меня, земля!»), созданной Татьяной Майнагашевой по мотивам повести и драмы А. М. Гилиязова «Өч аршын жир» («Три аршина земли»). В ходе анализа текстов были определены характерные элементы языковой картины мира переводчицы. Доказано, что Т. Майнагашева демонстрирует литературоведческий и культурологиче-

ский подход к переводу, ей удастся сохранить в тексте потенциальное множество сценических решений, не ограничиваясь «театральным идеолектом» одного режиссера, а также удачно отобразить лингвокультурные особенности оригинального текста.

Ключевые слова: лингвокультурология, перевод, татарская литература, хакасский язык, А. М. Гилязов, «Три аршина земли», «Пыром таста, чирім».

Творчество известного татарского писателя А. М. Гилязова всегда было в центре внимания ученых (см. напр.: [Куракова], [Хабутдинова, 2009], [Хабутдинова, 2010], [Хабутдинова, 2011] и др.). Отдельные произведения переведены на языки народов РФ, СНГ, а также на английский, венгерский, турецкий, чешский языки. Весьма перспективным оказалось изучение творчества писателя в переводоведческом плане [Хабибуллина].

Драма А. М. Гилязова «Три аршина земли» была переведена Татьяной Майнагашевой на хакасский язык в 2015 году. Объектом нашего исследования стал текст инсценировки «Пыром таста, чирім» («Прости меня, земля!») по мотивам повести А. М. Гилязова «Өч аршын жир» («Три аршина земли») и одноименной драмы [«Пыром таста, чирім»]. Предмет исследования – специфика отображения лингвокультурных особенностей оригинального текста в переводе на хакасский язык.

Цель исследования – выявить в драматургических дискурсах наиболее характерные элементы языковой картины мира переводчика текста «Пыром таста, чирім».

Изучение лингвокультурных особенностей языкового сознания и коммуникативного поведения относится к ведущим направлениям современной лингвистики. Вопросы отражения этнокультурной специфики языка в идиолекте его носителя на сегодня не теряют своей актуальности, что, в свою очередь, определяет актуальность настоящего исследования.

Проблема перевода драматургических текстов на сегодня является одним из наименее изученных аспектов переводоведения. Как верно подметила Л. Л. Бабаева, «анализ современной литературы, посвященной этой проблеме, убедительно свидетельствует о недостаточной изученности драматургического перевода. Почти все работы по переводу драматургических текстов, которые вышли с начала 90-х годов, начинаются одинаково: до сих пор переводчикам и филологам, которые работают в области театра и для театра, уделяется незначительное внимание со стороны исследователей» [Бабаева, с. 71]. На это также указали другие исследователи [Schultze, с. 178], [Bassnett, с. 119].

Среди основных причин, почему перевод драмы так до сих пор и не получил комплексного теоретического обоснования, исследователи указывают следующие: двойная природа драмы, сложность определения характеристик драматургического текста, связь между переводом драматического произведения и его сценической интерпретацией на «чужой» сцене.

Одним из первых, кто потенциальное предназначение текста драмы для сцены определил как отдельную проблему перевода и дал ей научное обоснование, был представитель переводоведческой школы бывшей Чехословакии И. Левый. В своей концепции он исходит из основных характеристик сценического диалога, которые требуют пристального внимания переводчика, работающего над текстом пьесы [Левый, с. 188–196]. По мнению Д. А. Олицкой, «ключевым моментом в концепции Левого является понимание переведенного текста пьесы не как окончательной цели, а как средства для создания на его основе сценических образов во взаимодействии с остальными элементами спектакля» [Олицкая, с. 20]. Такое взаимодействие требует от текста определенной подвижности, поэтому И. Левый обозначает специфическую меру точности в драматургическом переводе как «неравномерную». Она является результатом гибкого отношения переводчика к тексту, так как «иногда важнее всего бывает точно передать тончайший оттенок смысла, а иной раз – стиль или интонацию» [Левый, с. 209]. Однако в целом переводчик должен перевести и художественно воссоздать весь текст драматического произведения.

Как отмечает Д. А. Олицкая, «И. Левый включает в процесс драматургического перевода не только этап межъязыкового преобразования текста пьесы, но и возможную перспективу его дальнейшей трансформации в текст театральный. При этом между переводом и постановкой устанавливаются отношения прямого взаимовлияния: с одной стороны, принимая каждое конкретное решение, переводчик должен руководствоваться своим представлением о ведущей идее спектакля, с другой – переводческая интерпретация пьесы имеет прямое практическое значение для постановки, а ино-

гда и решающее, например в вопросе трактовки характеров на сцене. В то же время эти отношения могут оставаться достаточно свободными благодаря феномену переводной множественности, которую Левый считает лучшей альтернативой приему сценической обработки» [Олицкая, с. 20]. «<...> Режиссеру, который захочет трактовать пьесу иначе, чем это сделано в переводе, – подчеркивает И. Левый, – потребуются значительные изменения в тексте и значительные усилия труппы. Поэтому для драмы менее, чем для любого другого жанра, может быть оправдана канонизация единого стандартного и образцового перевода» [Левый, с. 216].

При переводе драматургического текста переводчик должен достичь «удобнопроизносимости» реплик. М. Снелл-Хорнби (M. Snell-Hornby) под «удобнопроизносимостью» (англ. *Speakability*, нем. *Sprechbarkeit*) понимает такие свойства языка и такую организацию текста пьесы, которые позволяют актеру, использующему в качестве «инструментов» голос и дыхание, охватить своей репликой весь зрительный зал. Для этого ритм предложений в переводе должен совпадать с естественным ритмом дыхания актера [Snell-Hornby, с. 107]. Французский теоретик театра П. Пави и немецкий исследователь А. М. Ваксманн (M. Wachsmann) выступили против подобной примитивизации перевода [Пави, с. 224], [Wachsmann, с. 51].

В концепции французского теоретика театра П. Пави ключевой является идея подчинения текста перевода постановке, так как только в этом случае он будет подключен к ситуации сценического высказывания: «Это свойство сценического перевода позволяет актеру заменять текст всякого рода акустическими, пластическими, мимическими, а также связанными с положением тела приемами» [Пави, с. 224].

Немецкий театровед Э. Фишер-Лихте (E. Fischer-Lichte) рассматривает проблему перевода драмы в еще более широком контексте, а именно в рамках такого явления, как культурный трансфер: «Постановка “переводит” переведенную с чужого языка на свой драму из чужой культуры (отдающей) в свою, воплощая ее на сцене в условиях, в которых протекают театральные процессы в принимающей культуре» [Fischer-Lichte, с. 129].

Представленные точки зрения на проблему перевода драмы, как указывает Д. А. Олицкая, демонстрируют разнообразие подходов (литературоведческого, лингвистического, прагматического, театроведческого, культурологиче-

ского) в рамках собственно переводоведческого подхода и обнаруживают тем самым ее междисциплинарный характер. Он обусловлен, с одной стороны, «пограничным» положением драмы между литературой и театром, а с другой – статусом самой теории перевода. Во-вторых, описание специфики перевода драматического произведения в современных исследованиях закономерно осуществляется на пересечении переводческого и театрального (сценического) дискурсов. В этом общем пространстве происходит вполне органичное сближение перевода и постановки на основе таких понятий, как трансформация, интерпретация, конкретизация, адаптация. В-третьих, постановка как а priori заданная цель в случае перевода драмы согласно рассмотренным концепциям может учитываться переводчиком двумя различными способами. Первый предполагает сохранение в переводе потенциального множества сценических реализаций, тем или иным образом заложенных в текст оригинала (например, в виде «театрального потенциала»). Во втором случае текст перевода ориентирован на «театральный идиолект» (термин Э. Фишер-Лихте) отдельного режиссера, то есть содержит в себе одну собственную «идеальную» постановку [Олицкая, с. 23]. Таким образом, очевидно, что важное место в теории перевода драмы занимает дискуссионный вопрос о театральности как «о качестве или неотъемлемой сущности текста» или как «о прагматическом использовании сценического инструментария» [Пави, с. 366].

«Пыром таста, чирім» Татьяны Майнагашевой представляет собой драматургический текст, ориентированный на сценическое воплощение. Она известна в Хакасии как переводчица произведений В. Шекспира («Король Лир»), Г. Фигейредо («Эзоп»), Ч. Айтматова («И дольше века длится день», «Материнское поле», «Манкурт»), С. Злотникова («Пришел мужчина к женщине»), Ф. Булякова («Выходили бабки замуж», «Любишь – не любишь») и др. на хакасский язык. У Т. Майнагашевой накоплен опыт по переводу драматургических произведений и подготовке инсценировок по прозе. При создании инсценировки по мотивам повести «Три аршина земли» и одноименной драмы А. М. Гилязова Т. Майнагашева учитывала, что создает произведение для постановки на сцене Хакасского театра.

«О пьесе „Три аршина земли“ я узнал год назад на фестивале. Так получилось, что перед

самым отъездом нашей группы я посмотрел лишь концовку спектакля. К сожалению, а может, и к лучшему весь спектакль я не увидел. Но эти последние сцены так меня зацепили, что я загорелся поставить пьесу уже на хакасской основе», – так вспоминает об истории зарождения замысла спектакля «Прости меня, земля!» режиссер Юрий Майнагашев [«Для меня это спектакль-покаяние»]. В интервью речь идет VII Международном театральном фестивале национальной драматургии им. Карима Тинчурина (сентябрь 2014 г.) и спектакле Набережночелнинского татарского государственного драматического театра «Три аршина земли» (Премьера 15–16 марта 2014 г.) [Хабутдинова, 2014, Сценическая история...], [Хэбетдинова, 2016]. Во время обсуждения пьесы Ю. Майнагашев познакомился с Накией Гилязовой – вдовой писателя. Хакасского режиссера взволновала судьба произведения, на осмысление художественного материала ушел целый год.

Премьера спектакля «Пыром таста, чирім» («Прости меня, земля!») по мотивам повести и драмы А. М. Гилязова «Три аршина земли» состоялась на хакасской сцене 27 ноября 2015 г. Этот проект, реализованный в рамках Года литературы, дал новый импульс делу укрепления дружбы между двумя родственными народами. Пьеса нашла отклик как у рядовых зрителей, так и у специалистов [Кильчичакова, Сагатаева], [Кашапова], [Татар классигы...], [Толмашова], [Хэбетдинова, 2016].

Одними из первых на постановку откликнулись сотрудники ГБУРХ «Хакасское книжное издательство». Так, в своем отзыве Н. А. Толмашова отмечает общечеловеческий аспект проблематики произведения А. М. Гилязова: «Трагическая история, изложенная в пьесе, судьбы главных героев актуальны не только для татарского народа, но также и для хакасского и многих других народов, проживающих в России». Методист книжного издательства считает, что Татьяне Майнагашевой удалось передать «главную идею произведения – земля предков, язык и вера не должны быть преданы, проданы или уничтожены. События, затронутые в пьесе, коснулись многих тысяч семей хакасского народа. Переводчица сумела удачно передать на хакасском языке тему истории возвращения к историческим и национальным корням. Она стремится воспитать в читателе чувство любви к „малой родине“, земле, где во время „перелома“ судьба преподнесла немало горьких испытаний главному герою: жизнь,

прожитая на чужбине, тоска по родной земле, разочарование и др.» [Толмашова].

Ввиду незнания татарского языка в совершенстве, Т. Майнагашева вынуждена была переводить произведение А. М. Гилязова [Гыйләжев, 2002, с. 48–101], пользуясь источниками и на русском языке. Речь идет о переводе повести «Три аршина земли», выполненном в 1964 г. И. Гизатуллиним [Гилязов] и переводе одноименной трагедии, подготовленном самим А. М. Гилязовым [Архив А. М. Гилязова]. В XX веке русский язык стал важным средством выражения национальной культуры, выполняющим роль языка-моста, «соединившего впервые в истории, – по образному выражению Ч. Айтматова, – художественные берега народов, незадолго до этого не знавших о существовании друг друга» [Айтматов, с. 82].

На разных этапах истории татарской литературы на первый план выступали связи с литературами других народов. В разные годы объем переводной литературы был различным. Доля переводной литературы и ее значение увеличивались в переходные периоды. «Для татарской литературы жизненно важно не замыкаться в собственном пространстве, расти и развиваться, в том числе и будучи переведенной на другие языки...», – считает переводчица Алена Каримова. «Ведь только так она получает реальную возможность быть вписанной в мировой культурный, литературный контекст» [Каримова, с. 35].

Существуют общие требования, предъявляемые к художественному переводу. Главное – перевод должен быть верен оригиналу; должен точно передавать содержание подлинника – не только в общих чертах, но и в деталях. По справедливому утверждению Э. Ф. Нагумановой, «отличие деятельности переводчика от оригинального творчества заключается в его зависимости от предмета перевода, который необходимо воспроизвести на другом языке» [Нагуманова, с. 73].

Язык – яркий показатель той или иной национальной культуры. Язык, на котором написано произведение, часто изобилует реалиями жизни, быта, истории, культуры, которые характерны для данного народа-носителя, именно с этим связаны трудности при переводе произведения. Между языками существует социально-культурный барьер, обусловленный различиями между культурой отправителя текста и культурой воспринимающей среды. Таким образом, перевод с одного языка на другой – это

не просто замена языка, это одновременно и функциональная замена элементов культуры. Благо, что татарский и хакасский языки относятся к ветви тюркских языков алтайской языковой семьи, на которых говорят многочисленными народами и народностями России, большинство населения Узбекистана, Казахстана, Азербайджана, Кыргызстана, Туркменистана, Турции, часть населения Ирана, Афганистана, Монголии, Китая, Румынии, Болгарии, Албании [Гаджиева, с. 527]. Однако отсутствие переводов татарских произведений на хакасский с языка оригинала и почти утраченные контакты между этими родственными народами заметно затруднили работу переводчика.

По собственному признанию переводчицы, перед началом работы над текстом инсценировки ею был проделан лингвокультурологический анализ текста с точки зрения выявления единиц дискурса, культурный смысл которых мог бы создать помехи при переводе и в процессе восприятия спектакля зрителями. К таковым Т. Майнагашева отнесла те языковые единицы, которые являются наиболее значимыми «носителями» лингвокультурного смысла татарского языка:

- имена собственные, топонимы, являющиеся основными языковыми маркерами татарской культуры (*Мирвәли, Шәмсегаян, Миләүшә, Шәрифҗәһан, Шәйхразый, Таифә, Карачура, Чуал, Чуке, Кызыл яр* и др.);

Например, при переводе с татарского на русский смысл устойчивого выражения *кыек урман* был превращен в прямо противоположный с элементом идеализации – *Кудрявый лес*:

БРИГАДИР. А если попробовать на станции Кудрявый лес?... Попадет мне. Акт подпишете? [Архив..., с. 6];

- названия национальных блюд и одежды: *коймак* (оладьи), *солы кесәле* (овсяный кисель – густая кашецеобразная пища из овсяной муки), *токмач* (суп-лапша), *күмәч* (булочка), *шулталы бәләш* (большой национальный пирог с бульоном), *бәбәй итәкле кулмәк* (платье с мелкими оборками), *мескен бурек* (шапка с полусферическим верхом) и др.;

- инструменты и предметы быта: *бастырык* (дрын), *жылкапка* (жердяные ворота), *намазлык* (молитвенный коврик), *чиккән сөлге* (вышитое полотенце), *агач дәмбе* (ботало – рыбная снасть) и др.

Например: *Ворота дрыном не закрепили* [Архив..., с. 21];

- фразеологизмы: *чытырман кул* (крепкие ручища) *кан калтырап* (дрожать от страха), *җене котыра* (рассердиться не на шутку), *кара көю* (с хмурым лицом), *уйнашчы өтек* (вшивая невеста), *чүпрәк баш* (тряпичная голова) и др.

Я-то думал, что Мирвали к своим дружкам умогал, а он, оказывается, увел коня, чтобы привезти в мой дом эту вшивую невесту! Я же возвращаюсь домой, как жалкий бедняк, опустив низко голову. Ну, тряпичная твоя голова, что застыла?! [Архив..., с. 22].

При подготовке авторизованного перевода на русский А. М. Гилязов заменил татарские фразеологизмы на близкие по смыслу из русского языка:

<...> шул хәерче тастымалы өчен ярминкә кадәр ярминкәне ташлап качкан диген! Беренче тапкыр ярминкәгә ике ат жигеп бардым!.. Һәм кайтып киләм, ярлы-ябагай сыман, сыңар ат белән теркелдәп!... Хурлыгыңнан үләрлек! Йә, кибәк баш, ни терәлеп каттын? [Гыйләжев, 2012, с. 72].

Шахразый бай обзывает невестку *хәерче тастымалы* ‘полотенце нищего’, себя называет жалким бедняком – *ярлы-ябагай*, а к жене обращается с оскорбительным *кибәк баш* ‘мякинная голова’.

Фразеологизм *кызыл утлы йорттагы кәнтәй түгел* [Там же] при переводе был свернут А. М. Гилязовым до одного слова – *шлюха* [Архив..., с. 22];

- мифологические персонажи: *Нәнкир-Мөнкирләр* (ангелы, ведущие допрос умершего на том свете), *газраил* (Азраил – ангел смерти), *аждаһа* (злой демон в форме змеи). *Ачып та җибәрәм – эченнән мәңге туймас аждаһа килеп тә чыга* [Гыйләжев, 2012, с. 78]. При подготовке авторизованного текста А. М. Гилязов прибег к опущению (*Вот, вот... Самый большой...*), что лишило реплику экспрессии;

- мифологизированные образы. Так, вера татар в возвращение души-птицы нашла отражение в песне Хора:

На старом кладбище, в сторонке,
стоит сосна, как бы обнявшись
с березкой тонкою навеки.
Под тихий полог их ветвей
Шамсегаян в родную землю
односельчане положили.
Их было много, сохранивших
в душе ее простое имя,
пришедших встретиться, проститься
и, по обычаю отцов,

четыре новые скворечни
в углах ограды укрепили...
Чем больше у тебя родни,
друзей, – тем дольше и светлее
продлится память о тебе! [Архив..., с. 40];

- метафоры, поговорки, просторечия, диалектизмы и др.: *шәңкәю* (вянуть, обвисать), *өтек* (непривлекательный, неполноценный (человек), оборванец), *бурсу* (преть, тухнуть), *олактыру* (сослать, загнать), *чаукалык* (молодой березняк, березовый кустарник), *шырлык* (чаща, чащоба, густые заросли), *кәпрәю* (задаваться, высокомерничать), *пәжү* (смягчиться, терять эластичность (об овощах не первой свежести)), *әтмәлләү* (слепить, кое-как устроить, соорудить) и т. п.;

- речевое поведение, закрепленное в татарском языке: *абый*, *кызым*, *туганкай*, *жизни* – слова, обозначающие лицо, к которому обращена речь; *бахбай* – обращение Мирвали к больной лошади; *колыным*, *сары былбылым*, *жәнашым* – примеры обращения близким людям (ребенку, возлюбленному, мужу, жене и т. п.); *адаш* – обращение к тезке и др.

Были выявлены лексические единицы, требующие пояснения в тексте перевода: *Акбузат* – в русском переводе Белокрылый, Аргамак; меры длины – *чакрым* – верста (1,5 км), расстояние слышимого голоса; единица меры веса *пот* – пуд (16 кг), устаревшая единица измерения массы и др.

Выявив культурологический потенциал, содержащийся в подобных единицах, «расшифровав культурные коды» татарского народа, Т. Майнагашева, наполнила его хакасским национальным содержанием, чтобы приблизить текст к хакасскому зрителю.

Перед переводчиком всегда стоят основные требования – сохранение семантико-структурного равенства и равных коммуникативно-функциональных свойств. Несмотря на данные требования, Т. Майнагашева решила полностью изменить название оригинального произведения: вместо «Три аршина земли» переводное произведение получило название «Пыром гаста, чирим» («Прости меня, земля»). В данном случае прагматическая цель перевода заключается в достижении желаемого воздействия (коммуникативного эффекта) на реципиента перевода. Задача переводчика заключалась в кратком отображении сюжета хакасской инсценировки. Такой способ перевода направлен на улучшение восприятия зрителем содержания произведения. Ведущим перево-

дчица сделала мотив покаяния. Ю. Майнагашев выстраивает спектакль как пьесу-покаяние, однако у А. Гилязова герой так и не раскаялся и не повинился перед односельчанами [Хәбетдинова, 2016].

По наблюдениям литературоведа М. Хабудиновой, при переводе татарского произведения на хакасский язык кардинальной перестройке подверглась и его структура: «Действие повести А. Гилязова «Три аршина земли» (1962), на основе которой была создана драма в 3 действиях (1972), вмещает в себя целую эпоху: НЭП, коллективизация, Великая Отечественная война, послевоенное строительство, „оттепель“. В эту грандиозную раму вписана жизнь главных героев: Мирвали и Шамсегайн. Внимание писателя приковано к рядовому представителю народа – простому труженику, ставшему жертвой эпохи „великого перелома“. А. Гилязов в своей пьесе показывает, какая пропасть лежала между стремлением человека к созиданию и разрушительными тенденциями эпохи.

Социальная жизнь нарушила ход жизни естественной, оторвала героя от земли, от истоков. В этом видит автор первопричину трагедии героя, его нравственной деградации. Оттолкнувшись от замысла А. Гилязова, реж. Ю. Майнагашев вслед за переводчицей вписывает жизнь своих героев – Андруса и Алтынах – в хронику коллективизации и политических репрессий в Республике Хакасия. В результате меняются ландшафтные названия: вместо Карачура используется Абакан, вместо речушки Чуал – река Абакан, один из крупнейших левобережных притоков Енисея. Контуры татарского аула, татарской родины размываются и превращаются в хакасскую землю, перед которой повинился главный герой.

Вместо Хора из Природных стихий, в хакасской инсценировке и спектакле господствуют офицеры НКВД, которые читают указы, распоряжения советской власти, озвучивают документы, задавая свистками и командными окриками ритм спектаклю. Так на глазах у зрителей обретает свои контуры политический конфликт тоталитарной власти и народа. В центре внимания создателей спектакля оказывается политический процесс становления советской власти в регионе. Сюжетная линия Андруса и Алтынах развивается, подчиняясь политическому конфликту. Основные свойства Андруса, особенности его внутреннего мира, облика и поведения определяются его отношением к

коллективизации. Все это находит отражение в стилистике сценической интерпретации гилязовской повести. Спектакль «Прости меня, земля!» отличает документальность, строгое следование фактам. По мере развития сюжета спектакль приобретает форму трагедийной хроники» [Там же, с. 10–11].

Судя по откликам в прессе, Т. Майнагашевой в своем художественном переводе удалось передать чувства и переживания героев произведения А. М. Гилязова. Инсценировку отличает скрупулезность в изображении образов. Важное значение при передаче психофизического состояния персонажей имеют грамматические средства. На синтаксическом уровне эмоциональность достигается при помощи изменения обычного порядка слов, использования эллиптических конструкций, инверсий, повторов, риторических вопросов, восклицательных предложений:

А н д р у с : Ниме? Арачылан халариа итчезер бе? Вагонда ла тоозыл парбазын, я? Табырах хыйа идібизерге кестенчезер бе? Мисет ле полбазын, сірерде ле пыро полбазын, я? [Пыром таста, чирім, с. 8].

Сравните с авторизованным переводом:

МИРВАЛИ. Что? Избавиться поскорее хотите? Лишь бы не здесь, не в вагоне, умерла, а? [Архив..., с. 3].

Для отражения состояния персонажа в тексте инсценировки через диалог Т. Майнагашева прибегает к графическим средствам (паузы передаются при помощи многоточий, тире и т. д.). Так, эмоциональные паузы в репликах Андруса выражают его раздражение, протест против вмешательства в его жизнь:

А н д р у с : Кем? Хахан? Хайдау? Кјп пілерге хынчазыу. Польш полар ползау, польс, польс полбазау... [Пыром таста, чирім, с. 10].

Ср. авторизованный перевод оригинала

МИРВАЛИ. Ее нельзя класть в больницу... Нельзя ее оставлять.

<...>

МИРВАЛИ (*загораживая дверь в купе*). Нет!.. (*Глядя то на Фельдшера, то на Бригадиря*.) Или вы думаете, я по своей охоте собрался в дорогу?.. Скажи ей, что ее хотят посадить, покажет она вам!.. Все равно она не останется, хоть на четвереньках, да поползет за поездом ... До Карачурово она торопится доехать!.. (*Осекишись и словно вспомнив что-то*.)

Ладно!.. В самом деле... Как я раньше не сообразил? Надо оставить нас. Останемся мы. Хоть силой, да надо оставить ее [Архив..., с. 5].

При подготовке перевода Т. Майнагашева восстановила слова, которые являются в тюркских языках родственными, что позволяет переводчику передать в переводе национальный дух текста-оригинала.

Например, мы это наблюдаем при использовании слова «ат», которое и на татарском, и на хакасском обозначает лошадь:

А н д р у с : Парза, ікјлеу парарбыс. Ікјлеу сыхабыс, ікјлеу айланарбыс. Ат пирінер, хазаада ат кјргем [Пыром таста, чирім, с. 16].

В авторизованном переводе драмы автором эта реплика выглядит следующим образом:

МИРВАЛИ. Если уж ехать, то только вдвоем... Вдвоем выехали, вдвоем и вернемся. (*Пауза*.) Коня! Дайте мне коня! Если уж не смогли сохранить ей жизнь, то не пожалейте, дайте коня!.. В конюшне я заметил... Белого, белокрылого!.. Дайте мне его [Архив..., с. 10].

Однако, как нам кажется, при переводе Т. Майнагашева сузила потенциал этого слова, так как в тексте оригинала образ лошади имеет глубокий смысл. Так, М. Хабутдинова в своем исследовании отмечает, что в повести А. М. Гилязова образ лошади занимает важное место. Акбузат выступает в произведении в роли «помощника». В его разработке татарский писатель ориентируется как на традиции национального эпоса («Дастан о Чуре батыре», «Зыятуляк и Сусылу»), так и опыт русской литературы (С. Есенин «Сорокоуст») [Хэбетдинова, 2014, с. 571].

Т. Майнагашева в переводе восстанавливает религиозную лексику, встречающуюся у татарского и хакасского народов, но чуждую русскому языку, например *Ходай* – бог, всевышний, Аллах:

М а р и с : Ооллар келет саапча поларлар. Худай оларны кјрзін [Пыром таста, чирім, с. 6].

Чтобы придать тексту национальный колорит, вдумчиво отбирает лексику. Например, *пала* (ребенок), имеющие место и в татарском языке:

А н д р у с (*хазырланьт*): Синіу кен чахайахтарыу мааа кирек пе? Черек ашыртариа ба?

Син хуруп париан аиассыу... пала даа тјріт полбады!!! [Там же, с. 34].

В авторизованном переводе Мирвали в гневе в адрес жены произносит следующее обвинение:

Ты же пустоцвет! Бесплодный пустоцвет! [Архив..., с. 33].

Литературный хакасский язык, не будучи полностью одинаков ни с одним из своих диалектов, выборочно сочетает фонетические (а также морфологические и лексические) особенности, свойственные разным диалектным группам. Так, в литературной норме закреплены характерные для речи сагайцев и бельтыров свистящие «с» на месте общетюркских шипящих «ч» и «ш», сохраняющихся в качинском – *тас* ‘камень’ (сравните с татарским *таш*), общетюркское «пқ», «қа», «та».

То же самое наблюдаем при использовании слова *дверь* в тексте перевода (ср. с тат. *ишек*):

А са п (*ізик тохлатча*): Эйлер! Тун пардыуар ба? Ізик азыуар? [Пыром таста, чирім, с. 18]. –

Эй, оглохли что ли? В дверь стучат (здесь и далее подстр. пер. наш – В. К.)

При внимательном чтении легко можно обнаружить фонетические соответствия, встречающиеся в хакасском и татарском языках, но отсутствующие в тексте авторизованного перевода произведения: *хул* (хак.) – *кул* (тат.) ‘рука’, *кус* (хак.) – *куз* (тат.) ‘глаз’, *палты* (хак.) – *балта* (тат.) ‘топор’, *чир* (хак.) – *жир* (тат.) ‘земля’, *пычак* (хак.) – *пычак* (тат.) ‘нож’, *худай* (хак.) – *ходай* (тат.) ‘бог’, *той* (хак.) – *туй* (тат.) ‘свадьба’.

Например:

А н д р у с (*кинетін*): Хайда палты? [Пыром таста, чирім, с. 31].

Ср. с авторизованным переводом:

МИРВАЛИ (*после паузы*). Время еще...есть... Есть время... Где топор? [Архив..., с. 30].

Создавая портрет народа, Татьяна Майнагашева сохраняет в тексте фрагменты, касающиеся особенностей национальной кухни. Так, в переводе сохраняется эпизод с чаепитием:

К е н Ч а р и и : Улуу пабам, чей ізерге параау.

И г н а т : Амох, хызыхауым, амох... (*тудып алча*). Кічіг сыртлохауым, хусахауым мину... Самовар туруыс салуазар? [Пыром таста, чирім, с. 41].

Ср. с авторизованным переводом:

МИЛЯУША. Дедушка, чай пойдем пить!

ЛЕСНИК. Сейчас, доченька, сейчас... (*Поймаеве*). Эх, ты, кузнечик маленький... Соловушка... Самовар, значит, поставили? [Архив..., с. 42].

В процессе перевода Т. Майнагашева восстановила лексику родства, характерную для речевой культуры татарского и хакасского народов, которая не сохранилась в тексте авторизованного перевода А. М. Гилязова на русский язык: такие слова, как *пабам* – *бабам* ‘мой дедушка’, передают национальный колорит переводного произведения. Это дань переводчика этнографическим традициям татарского и хакасского народов.

В тоже время в тексте встречаются заимствования из русского языка, имеющиеся как в татарском, так и в хакасском языках:

И м х і (*Алтынахсар кјрін*): Орай... районнау имхі килген... Орай...

(А н д р у с х а) Районнау имхі машиналыц килген. Ол сірерні апар салар чиріуерзер. Пічіктер тимнеп пирем [Пыром таста, чирім, с. 14].

Ср. с авторизованным переводом оригинала:

ВРАЧ (*прикрыв Шамсегаян простыней*). Из района машина прибыла. Хотя крюк порядочный, они согласны довести покойницу до Карачурова. Свидетельство о смерти мы вам напишем [Архив..., с. 10].

Это яркий пример использования переводчицей полукальки, состоящей частично из словообразовательных элементов русского языка. То же самое мы наблюдаем при использовании идеологем, например *колхоз*:

А л т ы н а х : Клубта чылыц иртјрчелер. Пар килерге полиан. Хабзар хышыриан. Пабам колхозха кірче [Пыром таста, чирім, с. 28].

Сравните с авторизованным переводом:

ШАМСЕГАЯН. Нам надо было сходить на собрание. И Хайдар-абзый велел прийти... Знаешь, отец мой тоже собирается вступить в колхоз <...> [Архив..., с. 29].

или кулак:

Х а б з а р: Хараа чърчебіс, пыробыс таста. Чылындау тарасхлапчыбыс. Син ноиа чылында килбеези? Піс кулактарны чалаастириа сауынчыбыс... мал-хустарын мыннау серерге. Ікінхілес сауыстылардауар чоох париан... Синнеуер кјп таластар парылан [Пыром таста, чирім, с. 28].

Сравните с авторизованным переводом:

ХАЙДАР. Не обессудьте, что потревожили вас среди ночи. С собрания идем, сосед Мирвали. С собрания... У кулаков решили отнять хозяйства, а самих их выслат из деревни. О колеблющихся середняках тоже разговор был... И о тебе там много разговору было <...> [Архив..., с. 29].

Эти историзмы передают атмосферу эпохи коллективизации в стране.

Вне языковых трансформаций остались в переводе топонимы, например *Берлин* и *Будапешт*:

Т а й и а э э з і. Кјп нимес... Син ол ес хаалау чирні тјреен-јскен чиріуеу сурчазыу? Тјреен чир – аарлы чир. Уааа арлы чир. Нинхе чирсуухыларыбыстыу пастары хыйын париан, пу чирні арачылап. Гражданской чаада, соонау немецтернеу чааласханнар, ибзер айланмин, пасха чирде чадыбысханнар... Берлинде, Будапеште... Син сауынма, језіп саааа чоохтанчам тіп. Че піс пу чирібісті кјп чыллар арачылап, хайраллапчыбыс. Ес хаалау чир аааа асхынах чир. Син кјп сурчазыу, Андрус. Полуан на пулууас чирніу аарлы... Синіу соонда пу чир келге айлан париан полуан, че піс тиспеебіс, чирібісті оудайли турьыхабыс... (*Тансастинчалар*.) [Пыром таста, чирім, с. 41].

Ср. с авторизованным вариантом:

ЛЕСНИК. Не много? Ты ведь эти три аршина у родной земли просишь! А она дорога – родная земля! Ох, как дорога! Сколько наших земляков погибло на кровавых межах в гражданскую войну? А сколько батыров сложило голову из-за нее на чужой стороне? В Берлине, в Будапеште!.. Не подумай, что я из-за жестокости, но у меня есть полное право защищать каждый вершок этой земли!.. Три аршина мало ему!.. Кажется, жизнь тебя еще не научила? Многого ты просишь, Мирвали! Каждый вершок земли дорог! Ушел тогда из Карачурово, уничтожил все, оставил после себя золу! Сколько дворов тогда сгорело!.. [Архив..., с. 41].

В авторизованном переводе драмы «Три аршина земли», как и в повести, встречается множество элементов фольклора, выполняющих особую роль в тексте оригинала. Очевид-

но, что переводчица испытывала известную трудность при переводе паремий. Перед ней стояла задача не только передать смысл народного изречения, но и сохранить его национальный колорит, делая постижение переводной единицы доступным для носителей другого менталитета и культуры. Для этого переводчик, по словам Л. С. Бархударова, должен не только в совершенстве владеть иностранным языком, но и «...учитывать лежащую за текстом реальную ситуацию» [Бархударов, с. 22]. Пренебрежительное отношение к данному требованию ведет, по мысли А. В. Федорова, к утрате в произведении «... его индивидуальной окраски и к тому, что по вызываемому впечатлению оно будет совпадать с каким-либо другим, но все же не тождественным произведением литературы» [Цветкова, с. 152].

Так, мы сталкиваемся с переведенными пословицами в диалоге Мирвали и Шамсегаян у колодца. В татарской и хакасской лингвокультурах прослеживается двойственное отношение к этому сооружению. С одной стороны, оба народа демонстрируют явное почитание колодца как источника воды, а значит, источника жизни, с другой стороны, относятся к этому сооружению с суеверным страхом, так как воспринимают его сакральное значение – вход в другой мир: [Хабутдинова, 2014, Фольклорные образы...]

А н д р у с Прай хомай сауыстарыуны, хориыстарыуны, ікінхілестеріуні пу кјнектерге чыпчам, хутух тебінзер тастапчам.

А л т ы н а х. Андрус!.. Ниме ит салдыу? Пу апарыи хара суухахтыи ес хутух, син аныу тебіне кірліг сауыстарыбысты тастабыстыу... Арыи суины кірлебе – ізерге дее килізер. [Пыром таста, чирім, с. 43]. –

А н д р у с. Все черное горе, которое подстерегало нас, все стражи и тревоги, тоску и сомнения, наветы злых людей – все, все это я бросаю в эти ведра и отправляю на темное дно колодца.

А л т ы н а х. Что ты сделал? Это же три колодца, три чистых ключа. Они должны быть всегда чистыми. Боюсь.

Т. Майнагашева калькирует пословицу о сакральности воды в колодце, которая встречается в татарском и русском языках:

Коега төкермә, кайтып суын эчәрсең [Исәнбәт, с. 318]. – Не плюй в колодец – воды испить придется.

Н. Исәнбәт приводит целый ряд пословиц о колодце, свидетельствующих о сакральном отношении татар к колодезной воде:

Коега су ташылмый. – Воду в колодец не носят.

Коега таш ташлау жиңел, алуы авыр. – В колодец легко бросить камень, но нелегко поднять обратно.

Коега төкереп таштыра алмассың. – Плюнув в колодец, не заставишь его выливаться [Там же, с. 318–319].

В драме А. М. Гилязов прибегает к заговору: Мирвали, бросая в колодец ведра, стремится защитить судьбу от горестей, запрограммировать свою жизнь на счастье:

Ә хәзер белгәннәреңе укы. Безне сагалаган кара кайгыларны, үткәннәрен һәм күрәчәген, сагыш-хәсрәтне, усал кәнтәй гайбәтне шушы чиләкләргә тутырып кое төбенә салам [Гыйләжев, 2002, с. 71].

В авторизованном переводе драмы, памятуя, что текст ориентирован на иноязычную аудиторию, А. М. Гилязов расширяет этот диалог, чтобы смысл произнесенного героями был более прозрачен для читателя:

МИРВАЛИ. А теперь смотри и читай свои молитвы! Все черное горе, которое подстерегало нас, все страхи и тревоги, тоску, сомнения, наветы злых людей – все, все это я бросаю в эти ведра и отправляю на темное дно колодца!

ШАМСЕГАЯН. Что ты сделал? (*В страхе смотря на Мирвали.*) Это же Три колодца, три чистых ключа!.. Они должны быть всегда чистым... Я боюсь!..

МИРВАЛИ. Ничего.

ШАМСЕГАЯН. Не к добру это... Я хочу, чтобы аулчане никогда плохо о нас не говорили!.. [Архив..., с. 20].

Эволюция авторского замысла в повести и драме «Три аршина земли» раскрыта в работах М. Хабутдиновой [Хабутдинова, 2014, Сценическая...]. Шамсегаян верит в силу проклятий, поэтому не хочет, чтобы жители аула прокляли их за осквернение колодца. Она понимает, что во время очистки колодца ведра найдутся и по ним узнают хозяйку (см. подробнее: [Хабутдинова, 2011]).

С обратной тенденцией при переводе пословиц мы сталкиваемся при переводе эпизода возвращения Мирвали с женой в родной дом:

МИРВАЛИ. Ну, Шамсегаян!.. Сколько времени прошло, как мы обручились, а ты еще не переступи-

ла порога этого дома. Занимай самое почетное место! [Архив..., с. 35].

Т. Майнагашева дополняет эпизод хакасским материалом – вводит ритуал поклонения огню. Старушка Тайпа в рамках ритуала поклонения огню водит молодых вокруг очага и благословляет:

Чурт одын, Алтынах,

Амды син тут пар.

Часкалыи польуар,

Пала-пархаа пай польуар [Пыром таста, чирім, с. 39]. –

Очаг, Алтынай, тебе держать.

Счастья вам в доме этом.

Богаты будьте детьми и внуками...

Особенности национального мировидения отразились в следующем эпизоде:

МИРВАЛИ. Бабушка Тайфа, мы с Шамсегаян решили, что если переедем сюда, то и тебя к себе возьмем. Что тебе оставаться там одной?

ТАЙФА. Нет, нет, дети мои. Разве я брошу свой дом? [Архив..., с. 26].

В переводе Т. Майнагашевой читаем:

Т а й п а (*на предложение молодых*):

Чох, чох, иркелерім, ибимни тастап полбаспын.

Постыу туразы посха чылыи [Пыром таста, чирім, с. 40]. – В своем доме – себе тепло.

Здесь мы сталкиваемся с ситуацией непереводимого значения. Подстрочный перевод не отражает потенциал произнесенного на хакасском языке.

Сохраняя структуробразующие образы, характерные для текста оригинала («арба / телега судьбы»), переводчица, как отмечает в своей рецензии М. Хабутдинова, «национализует» татарские образы мира или создает новые – хакасские национальные образы, которые способствуют углубленному пониманию. «В хакасском спектакле арбе-трансформеру присваиваются новые значения. В зависимости от хора НКВДэшников арба превращается то в лежанку, то в дом, то в алачых (свадебный шалаш), то в трибуну, то в столыпинский вагон, то в строительные леса, то в колодец, то в арку - ворота вечности...» [Хәбетдинова, с. 11].

Переосмыляет Т. Майнагашева и один из авторских символов – образ полотенца. Как верно подметила М. Хабутдинова в своей рецензии, «в руках Алтынах на чужбине мы видим «белое полотенце со цветными узорами

по краям». Из бытовой детали оно превращается в символ «длинной белой дороги». В татарском языке «ак юл» («белая дорога») переводится как «дорога счастья». Возвращение домой для героев становится неизбежной мечтой. В то же время в монологе героини «полотенце» превращается в емкий философский символ – символ жизненного пути: «Белое полотенце, как белая дорога. Но у всего есть конец, и нашего пути тоже...» [Архив..., с. 37].

Хор:

Полотенце белое – белая дорожка,
 Поперек дороги – черная стежка...

...

Полотенце белое и родной порог!
 Вот они, знакомые места! [Там же].

«Полотенце используется в спектакле очень органично как элемент свадебной обрядности: Ю. Майнагашев ввел в спектакль обряд поклонения небесным светилам, богине огня. Невеста у хакасов должна прибыть в дом жениха верхом на коне, держась за чембур. В спектакле этот элемент явлен в мизансцене, когда Андрус договаривается с суженой. Влюбленные герои замирают перед зрителем, воздев вверх руки, которые держат коромысло. В этой композиции образов также дает о себе знать мотив арбы. Помните, слово „супруг“ заимствовано из старославянского. Производное от съпрушти (1 л. ед. ч. – съпрыгу), т. е. „стянуть, соединить, запрячь“. Буквально супруги означает „сопряженные, в одной упряжи“. С этой минуты судьбы Андруса и Алтынай оказались стянуты водино.

Полотенце превращается в финале спектакля в инвариант ленты, используемой хакасами в погребальном обряде. Как указывает В. А. Бураков, у хакасов „ритуальный текстиль выступал неизменным атрибутом проводов человека в последний путь“. В процессе похорон они подвязывали ленты „к гриве и хвосту коня, принадлежавшего покойному. Это обрядовое действие происходило при отправлении похоронной процессии и самого коня на кладбище“ [Бураков, с. 180] [Хэбетдинова, 2016, с. 12].

Т. Майнагашева при подготовке инсценировки по мотивам повести и драмы А. Гилязова «Три аршина земли» познакомилась с творчеством писателя и историей создания произведений. Подробно изучив характеры действующих лиц драмы, переводчица выбрала оптимальные языковые средства для раскрытия их сценических образов, а также передачи их речи.

Изучив историю сценических интерпретаций произведения, Т. Майнагашева не стала в сюжете строго следовать оригиналу, а предпочла создать инсценировку по мотивам татарского оригинала, вписав частную историю семейной пары в раму эпохи – эпохи коллективизации, репрессий. С одной стороны, переводчица стремилась адекватно воссоздать в тексте перевода национальный компонент оригинальной драмы, с другой стороны, чтобы приблизить произведение к хакасскому зрителю, адаптировать материал под стереотипы мышления хакасского читателя и зрителя, ей пришлось внести необходимые изменения. Это проявилось на уровне перевода имен собственных (прием «говорящего имени»: Алтынай и др.). При этом Т. Майнагашева проявила гибкость в выборе средств из переводческого арсенала и продемонстрировала способность идти на компромисс с целью компенсировать возможные утраты смысла посредством смелых изобретений и удачных субституций. Т. Майнагашева является чутким и глубоким психологом, достаточно хорошо знает жизнь и мир человеческих переживаний, имплицитных и коннотативных в подтексте перевода. Переводчица демонстрирует литературоведческий и культурологический подход к переводу. Ей удалось сохранить в тексте потенциальное множество сценических решений, не ограничиваясь «театральным идеолектом» одного режиссера.

Литература

Айтматов Ч. А. Материалы V съезда писателей СССР (26.06.1972) // Пятый съезд писателей СССР. Стенографический отчет. М: Сов. писатель, 1972. С. 82–85.

Архив А. М. Гилязова: драма в 3 действиях «Три аршина земли» (рукопись). Перевод автора. 43 с.

Бабаева Л. Л. Передача культурного компонента при драматургическом переводе: воссоздание имеем собственных и титулов персонажей театральных пьес // Исследования молодых ученых. URL: file:///D:/Desktop/Desktop/16-Babaeva.pdf (дата обращения: 12.12.2016).

Бархударов Л. С. Что нужно знать переводчику // Тетради переводчика. 1978. Вып. 15. С. 18–22.

Бураков В. А. Ткань в ритуальной практике хакасов // Вестник НГУ. Серия «История. Филология». 2012. Т. 11. Вып.5. С.175–186

Гаджиева Н. З. Тюркские языки // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 527–529.

Гилязов А. Три аршина земли // Дружба народов. 1964. № 6. С. 65–104.

«Для меня это спектакль-покаяние» / Интервью реж. Ю. Майнагашева с О. Карачаковой // Абакан. 2015. 16–22 декабря. С. 17.

Каримова А. Перевод как священная обязанность // Казанский альманах. 2014. № 12. С. 34–43.

Кильчичакова М., Сагатаева Е. Отзыв на спектакль «Пыром таста, чирім» (Прости меня, земля), (перевод Т. Майнагашевой) // Архив Т. Майнагашевой: неопубликованный источник. 01 декабря 2015 г. 1 лист.

Куракова Ч. М. Творчество татарского писателя А. М. Гилязова в оценке советских критиков 1960–1970-х годов (на примере повести «Три аршина земли») // Филология и культура. Philology and Culture. 2014. 2(36) С. 145–149.

Левый И. Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974. 394 с.

Майнагашева Н. С. Сценическая жизнь пьесы А. М. Гилязова «Три аршина земли» на хакасском языке (пер. Т. Майнагашевой). 10 августа 2016 г.

Нагуманова Э. Ф. Современная татарская поэзия в переводе на русский язык: к постановке проблемы // Tatarica. 2017. №1 (8). С. 63–82.

Олицкая Д. А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 357. С. 19–24.

Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1999. 504 с.

«Пыром таста, чирім» (по мотивам повести А. Гилязова «Три аршина земли» и одноименной драмы) / Пер. Т. Майнагашевой. 43 с. (рукопись)

Толмашова Н. А. Отзыв на пьесу «Пыром таста, чирім» («Прости меня, земля») по мотивам повести татарского писателя А. М. Гилязова «Три аршина земли» (пер. Т. Майнагашевой) // Архив Т. Майнагашевой: неопубликованный источник. 2 августа 2016 г. 1 лист.

Хабидуллина Э. Языковые трансформации при переводе татарской литературы на турецкий язык: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2016. 283 с.

Хабутдинова М. М. Национальный миф в повести Аяза Гилязова «Три аршина земли» // Вестник ТГГПУ. 2009. № 1 (16). С. 103–109.

Хабутдинова М. М. Национальный хронотоп в творчестве А. Гилязова // Вестник ТГГПУ. 2010. №2 (20). С. 188–196.

Хабутдинова М. М. Сценическая история трагедии А. М. Гилязова «Три аршина земли» (на примере одноименных спектаклей реж. Ф. Ибрагимова, М. Салимзянова) // Филология и культура. Philology and Culture. 2014. № 1 (35) С. 215–222.

Хабутдинова М. М. Дневник гастролей Челнинского театра: подарки казанскому зрителю в честь 25-летия...: День первый: драма А. М. Гилязова «Три аршина земли» (реж. Ф. Ибрагимов). URL: // <http://kalebtatar.ru/article/240Q> (дата обращения: 01.03.2016.).

Хабутдинова М. М. Трансформация идеологических конструктов в повести Аяза Гилязова «Три аршина земли» (1962) // Вестник ТГГПУ, 2011. № 2 (24). С. 242–245.

Хабутдинова М. М. Фольклорные образы в повести А. М. Гилязова «Рана» // Фольклор в системе национальных и общечеловеческих ценностей: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Хаида Хуснутдиновича Ярмухаметова. Казань: ИЯЛИ, 2014. С. 200–205.

Цветкова М. В. Проблема национальной идентичности как переводческая проблема // Проблема национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. Воронеж, 2000, Т. 2. С. 87–93.

Гыйлэжэв А. Сайланма эсэрлэр 5 т. Т. 5. Казан: Татар. кит. нәшр., 2002. 447 б.

Гыйлэжэв А. Этэч менгэн читэнгэ. Казан: Татар. кит. нәшр., 2012. 431 б.

Исэнбэт Н. Татар халык мөкальләре 3 т. Т.1. Казан: Татар. кит. нәшр., 2010. 623 с.

Каишанова Р. Якташыбыз Аяз Гыйлэжэв эсэрен Хакасия милли драма театры сэхнэлэштэрэ. URL: zaink-rt.ru (дата обращения: 21.02.2016).

Татар классигы Аяз Гыйлэжэв эсэрен Хакасия милли драма театры сэхнэлэштэрэ. URL: Татаринформ ИА (дата обращения: 21.02.2016).

Хәбетдинова М. М. Аяз Гыйлэжэвнөң башлангыч чор ижатына гомуми күзәтү // Гыйлэжэв А. Сайланма эсэрлэр 6 т. Т. 2. Казан: Татар кит. нәшр., 2014. Б. 502–589.

Хәбетдинова М. М. Хакасларда – «Өч аршын жир» // Сэхнэ. 2016. № 5. С. 10–13.

Bassnett S. Translation studies, London, revised ed. London and New York, 1991. 201 p.

Fischer-Lichte E. Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation // Soziale und theatrale Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Forum Modernes Theater. Tübingen, 1988. Bd. 1. S. 129–144

Snell-Hornby M. Sprechbare Sprache – spielbarer Text: Zur Problematik der Bühnenübersetzung // Modes of Interpretation. Essays Presented to Ernst Leisi on the Occasion of his 65th Birthday. Tübingen, 1984. S. 101–115.

Schultze B. Highways, byways, and blind alleys in translating drama: historical and systematic aspects of a cultural technique // Translating literatures, translating cultures. New vistas and approaches in Literary studies. Ed. by K. Mueller-Vollmer and Michael Irscher. Berlin, 1998. S. 177–196.

Wachsmann M. Die Architektur der Worte. Iberlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche // Jahrbuch der Deutschen Shakespear Gesellschaft West. Heidelberg, 1988. P. 33–44.

**АЯЗ ГЫЙЛӘЖЕВНЕҢ «ӨЧ АРШЫН ЖИР» ПЬЕСАСЫН ХАКАС
ТЕЛЕНӘ ӘДӘБИ ТӘРЖЕМӘ ИТҮ ҮЗЕНЧӨЛЕГЕ
МӘСЬӘЛӘСЕНӘ КАРАТА**

Виктория Алексеевна Карамашева,
Н.Ф. Катанов исем. Хакас дәүләт университеты,
Россия, 655000, Абакан ш., Ленин просп., 90 нчы йорт,
zsultrekova@mail.ru.

Мәкаләдә А.М. Гыйләжәвнең «Өч аршын жир» повесте һәм драмасы мотивлары буенча Татьяна Майнагашева тарафыннан сәхнәләштерелгән хакас телендәге «Пыром таста, чирим» («Гафу ит мине, жир!») әсәренә чагыштырма анализ нәтижеләре тәкъдим ителә. Текстларны тикшерү барышында тәржемәченең дөнья тел картинасына хас булган элементлар билгеләнә. Т. Майнагашеваның тәржемәгә әдәбият һәм мәдәният белемнәренә нигезләнеп якин килүе, текстта бер режиссерның «театр идиолекты» белән чикләнеп калмыйча, сәхнәгә куелышның күп төрле мөмкинлекләрен, шулай ук оригиналь текстның тел һәм мәдәни үзенчәлекләрен саклап калуга ирешүе дәлилләнә.

Төп төшенчәләр: лингвокультурология, тәржемә, татар әдәбияты, хакас теле, А.М. Гыйләжәв, «Өч аршын жир», «Пыром таста, чирим».