



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2025. Т. 25, вып. 3. С. 306–315

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2025, vol. 25, iss. 3, pp. 306–315

<https://bonjour.sgu.ru>

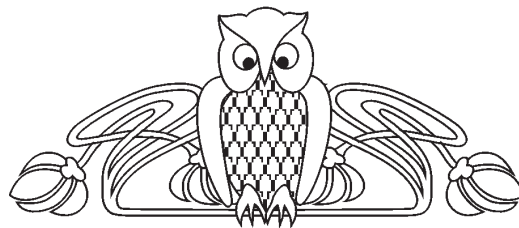
<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-3-306-315>, EDN: LTFGMX

Научная статья

УДК 821.134.2-2.09+[811.134.2+811.161.1]25

Поэтика первого в России перевода пьесы Ф. Г. Лорки «Йерма»

И. А. Ситникова



Дальневосточный федеральный университет, Россия, 690922, г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, д. 10

Ситникова Инна Анатольевна, аспирант, старший преподаватель кафедры романо-германской филологии, agur77@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-8591-8221>

Аннотация. Статья посвящена первому в России переводу пьесы Федерико Гарсиа Лорки «Йерма», созданной в 1934 г. Этот перевод был выполнен А. Л. Кагарлицким (проза) и Ф. В. Кельным (стихи) и напечатан в сборнике «Избранное» в 1944 г. В пьесе «Йерма» Гарсиа Лорка реализует идею о создании нового национального испанского театра и стремление вернуть на испанскую сцену трагедию. Решая поставленные задачи, автор обращается к поэтике народного песенного искусства канте хондо и традициям классического европейского театра. В связи с этим поэтика драмы «Йерма» отличается особым лиризмом, действие сосредоточено на внутреннем мире героини. Основные мотивы пьесы: жизнь и смерть, мотив плодородия внешнего мира противопоставляется бесплодию главной героини, которой отказано в естественном праве стать матерью. Невозможность подарить новую жизнь становится причиной ее душевных переживаний, приводит к трагедии. Целью настоящей работы стала попытка выявить особенности передачи поэтики пьесы в ее первом переводе на русский язык. Для достижения цели были использованы следующие методы: историко-литературный, метод структурного и мотивного анализа, метод сравнительно-сопоставительного анализа. В статье приводятся примеры сравнительно-сопоставительного анализа оригинала и перевода из ключевых сцен драмы, а также выявляются особенности восприятия и воссоздания черт ее поэтики на русском языке в указанном переводе. Отмечаются примеры следования переводчиков поэтике оригинала и некоторые отступления от авторского замысла. В результате проведенного исследования делается вывод о том, что перевод близок оригиналу, переводчики передают общий смысл, сохраняя лирический настрой и атмосферу пьесы. Однако, на наш взгляд, мотивы, связанные с языческим началом и песенной основой канте хондо, не полностью воплощены в переводе, а образ главной героини представляется более возвышенным и романтическим.

Ключевые слова: Лорка, «Йерма», мотив плодородия, народная песня, мотив бесплодия, канте хондо, переводческое восприятие

Для цитирования: Ситникова И. А. Поэтика первого в России перевода пьесы Ф. Г. Лорки «Йерма» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2025. Т. 25, вып. 3. С. 306–315. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-3-306-315>, EDN: LTFGMX

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

Poetics of the first Russian translation of F. G. Lorca's play *Yerma*

I. A. Sitnikova

Far Eastern Federal University, 10 Ajax Bay, Russky Island, Vladivostok 690922, Russia

Inna A. Sitnikova, agur77@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-8591-8221>

Abstract. The article deals with the first Russian translation of Federico Garcia Lorca's play *Yerma* written in 1933. This translation was made by A. L. Kagarlitsky (prose) and F. V. Kelin (poetry) and printed in the collection "Selected" in 1944. In the play *Yerma* Garcia Lorca realizes the idea of creating a new national Spanish theatre and the desire to return tragedy to the Spanish stage. To solve these problems, the author turns to the poetics of the folk song art of cante jondo and the traditions of classical European theatre. Due to this, the poetics of the drama *Yerma* is characterized by a special lyricism, the action is focused on the inner world of the heroine. The main motifs of the play are: life and death, the motif of the fertility of the world as opposed to the sterility of the main character who is denied the natural right of motherhood. The inability to give a new life becomes the reason of her emotional stress and leads to tragedy. The aim of this paper is to identify peculiarities of the play's poetics in its first Russian translation. Historical and literary method, methods of structural and motif analysis, as well as the comparative analysis method were used to achieve this aim. The article gives examples of comparative analysis of the original and the translation of the drama's key scenes and reveals the peculiarities of perception and reconstruction of its poetics in Russian. Examples of the translators' adherence to the original's poetics and some deviations from the author's intention are noted. The author of the article concludes



that the translation is close to the original, the translators convey the general meaning, preserving the lyrical mood and the atmosphere of the play. However, the motifs associated with the pagan principle and the song foundation of cante jondo are not fully reflected in the translation, and the image of the protagonist seems to be more sublime and romantic.

Keywords: Lorca, *Yerma*, fertility motif, folk song, sterility motif, cante jondo, translation perception

For citation: Sitnikova I. A. Poetics of the first Russian translation of F. G. Lorca's play *Yerma*. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2025, vol. 25, iss. 3, pp. 306–315 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-3-306-315>, EDN: LTFGMX

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Пьеса Федерико Гарсиа Лорки «Йерма» (1934) – вторая часть «трилогии об испанской земле» («trilogía rural»), созданной в 1932–1936 гг. Эта пьеса воплощает стремление автора «вернуть в испанский театр трагедию» [1, с. 207]. Особенности поэтики пьесы – связь с испанской народной песней и древним искусством канте хондо, придающим ей особое лирическое звучание. Тему пьесы автор называет «классической»: «"Йерма" – трагедия бесплодной женщины» [1, с. 207]. По его словам, «"Йерма" – это настоящая трагедия. С первой минуты зритель чувствует, что произойдет нечто грандиозное» [1, с. 207].

Актуальность нашего исследования обусловлена интересом к лирическому и драматическому творчеству испанского поэта и драматурга Федерико Гарсиа Лорки в России и в то же время отсутствием работ, связанных с восприятием и анализом переводов его драматических произведений, в частности, одной из знаковых пьес «Йерма», ставшей воплощением эстетической концепции автора о создании нового испанского театра.

В связи с этим цель настоящей работы – выявить особенности восприятия и воссоздания в переводе Ф. В. Кельина и А. Л. Кагарлицкого основных черт поэтики пьесы Ф. Г. Лорки «Йерма». Для достижения поставленной цели представляется необходимым: охарактеризовать сюжет и конфликт драмы, дать представление о ее жанровом своеобразии, обозначить ведущие мотивы пьесы; выявить основные черты поэтики оригинала; провести сравнительно-сопоставительный анализ ключевых сцен оригинала и перевода пьесы для определения особенностей поэтики перевода.

Основными методами проведенного исследования стали историко-литературный, метод структурного и мотивного анализа, метод сравнительно-сопоставительного анализа.

Альбер Бенсуссан в книге «Гарсиа Лорка» посвящает этой пьесе главу под названием «Драма бесплодия» и замечает, что пьеса «"Йерма" может по праву быть сочтена кульми-

нацией по яркости проблематики крестьянской чести и, опять же, интимной драмой бесплодности» [2, с. 330].

Композиционно пьеса состоит из трех актов и шести картин, как и в античной трагедии, здесь присутствует хор. Героиня драмы, молодая крестьянка Йерма, вышла замуж по воле отца с единственной мечтой стать матерью. Смысл жизни и свое предназначение она видит в материнстве. Молитвы святым и силам природы не помогают осуществить мечту, они с мужем не любят друг друга, но ребенка она желает родить по праву – только от мужа. Конфликт между естественным желанием иметь ребенка и отсутствием главного для этого условия – любви между супругами, приводит к трагедии.

В драме «Йерма» автор раскрывает социально-философский, в данном случае семейный конфликт: источником трагедии становится нарушение не просто человеческих законов, а закона природы. Брак Йермы основан не на любви, а на расчете, хотя и бескорыстном с ее стороны. С другой стороны, это и конфликт внутренней несвободы. Естественное желание материнства противоречит тому, что героиня хочет иметь ребенка без любви. Во многих произведениях Лорки столкновение между чувствами и условностями, несвобода и подавление природного начала в человеке ведет к трагедии.

Гарсиа Лорка стремился создать театр социальный и народный. Пьеса «Йерма», на первый взгляд, – социальная, семейная драма. Ее герои – крестьяне. В пьесе из двадцати четырех действующих лиц шесть персонажей – мужчины, остальные – женщины. Лорка рисует картины быта испанской деревни, где все подчиняется своим законам и правилам. В крестьянской среде ценились плодородие, урожай, земля и те, кто, будут на ней работать. Мужчина – глава семьи, кормилец, долг женщины – рождение детей, забота о них, муже и доме.

Йерма – красивая, здоровая, молодая женщина, воспитанная согласно вековым традициям испанской деревни. Дочь пастуха, она с детства была окружена вечным обновлением



природы. Но ей отказано в естественном праве стать матерью. Образ главной героини становится метафорой Испании как бесплодной земли, где меняется власть, приближаются трагические события: вскоре вспыхнет гражданская война, установится диктатура. Личный, семейный конфликт переносится на более высокий уровень, приобретает символический смысл и философский подтекст. Йерма убивает Хуана не просто из мести, она «уничтожает» того, кто не дает ей осуществить смысл ее существования, но в то же время убивает надежду на воплощение своей мечты. Пьеса становится метафорой жизни и смерти.

С точки зрения В. Ю. Силюнаса, пьеса «Йерма» выходит за рамки «бытовой драмы», ее конфликт – это «конфликт двух миров: мира прозаического и мира поэтического, мира неволи и мира свободы, мира, где все диктуется суровой необходимостью, и мира, где и “невозможное возможно”» [3, с. 230]. По наблюдению исследователя, Йерме свойственна «энергия поэтического вдохновения, сказывающаяся прежде всего в повышенной образности ее речей», он называет героиню – «творцом», а ее супруга – «потребителем» [3, с. 233]. Йерма ориентирована на любовь к живому, на созидание, стремится дать новую жизнь, и все ее мысли, чувства и переживания связаны с мечтой о новой жизни. Героиня единожды упоминает о смерти, говоря о погребальном обряде, подтверждает непримиримость с судьбой и силу желания стать матерью: “Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se me abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado” [4, p. 51] («Когда мне стянут голову платком, чтоб не отвисла челюсть, и накрепко свяжут руки, чтоб они не ударялись о стенки гроба, тогда я смирюсь» [5, с. 308]). Сила и целостность ее характера проявляются в поэтичности речи: “El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía” [4, p. 76] («Река не может повернуть вспять, и луна не покажется в полдень!» [5, с. 331]) – говорит она. Йерма не боится, что люди ее осудят, остается верной прежде всего себе.

Хуан – противоположность Йермы, для него важно только то, что «можно потрогать», материальное благополучие, его работа, достаток, сила и власть. Он сам в этом признается в финальной сцене пьесы: “A mí me importa lo que tengo entre las manos. Lo que veo por mis ojos” [4, p. 78] («Меня волнует только то, что я держу

в руках. Что вижу своими глазами» [5, с. 332]). Йерма говорит о нем так: “El va con sus ovejas por sus caminos y cuenta el dinero por las noches, <...> la **cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto**. <...> no sufre. Lo que pasa es que él no ansía hijos” [4, p. 63] («Днем он пасет овец, а вечером считает деньги, <...> и **тело у него холодное, как у мертвеца**, <...> нет, он не страдает. В этом-то вся и беда, он не хочет детей» [5, с. 318]). Она чувствует его нежелание, это подчеркивает метафора в ее полной отчаяния реплике: “Cuando salía por **mis claveles** me tropecé con **el muro**. ¡Ay! ¡Ay! Es en **ese muro** donde tengo que **estrellar mi cabeza**” [4, p. 67] («Я вышла в поле **нарвать себе гвоздик** и **наткнулась на стену**. **Ах! Ах!** И вот об эту **стену** я **разобью себе голову**» [5, с. 321]). “Claveles” – «гвоздики» (символ любви и брака в произведениях Лорки) – это дети, в них она видит смысл брака и самой жизни, а стена – муж, который их не желает.

Стихотворного текста в этой драме меньше, чем в пьесе «Кровавая свадьба», но он выполняет более важную функцию. Стихами говорит только главная героиня. Большая часть такого текста – это песни Йермы и ее монолог наедине с собой. Это не средство общения, а выражение одиночества, надежды и страсти. Основа лиризма здесь – связь с андалузским народным песенным искусством канте хондо. Впервые основные мотивы канте: тоска и горе, любовь и страсть, одиночество, жизнь и смерть, звучат в лирическом сборнике Гарсиа Лорки «Поэма о канте хондо» (1921). Образы поэмы и искусства канте переносятся в драматургию автора. Канте хондо – это сольное пение, серьезное и драматическое. Его печальные интонации и горестный мотив прослеживаются в песнях и лирическом монологе Йермы. Характерные для андалузской песенной поэзии темы страдания и горя усиливают драматизм пьесы и вместе с тем, отражая внутренний мир героини, придают ей особую лиричность. Йерма, как певец канте, исполняет свое «соло». Б. И. Зингерман замечает, что «лучший способ постичь сущность поэтического театра Гарсиа Лорки – это «послушать настоящее канте хондо с его строгой эпической сдержанностью и внезапным трагическим криком, предельным накалом и максимальной сдержанностью чувств...» [6, с. 338].

М. К. Салатино де Субириа называет драму «Йерма» – «трагической поэмой, а не поэтической трагедией» [7, p. 143]. Невозможность разрешить конфликт между законами чести и



законами природы – причина боли и страданий героини. В этом заключается пафос, но он здесь присутствует ради другой, «поэтической цели» – передать страстное чувство через песню [7, р. 158]. По замечанию брата поэта Франсиско Гарсиа Лорки, пьеса «Йерма» находится «на самом крайнем пределе поэтической стилизации» [8, с. 265].

На русский язык пьеса «Йерма» была переведена трижды. В этой работе мы обратимся к первому переводу пьесы, где прозаический текст перевел А. Л. Кагарлицкий, а поэтический – Ф. В. Кельин. Этот перевод был напечатан в 1944 г. в сборнике произведений Лорки «Избранное» со вступительной статьей Ф. В. Кельина. Ф. В. Кельин – филолог-испанист и поэт-переводчик, одним из первых в России обращается к исследованию творчества Лорки и переводу его произведений. В 1939 г. вместе с театроведом А. В. Февральским он перевел первую пьесу трилогии – «Кровавую свадьбу».

Пьеса «Йерма» переведена в полном объеме за исключением нескольких строк в жанровой сцене второго акта, сохранена ее структура: деление на акты и картины. На наш взгляд, перевод близок тексту оригинала, переводчикам удалось понять и по-своему воссоздать национальный колорит пьесы и ее общий лирический настрой. Однако мы можем отметить некоторые неточности и смещение акцентов в передаче

основных мотивов пьесы и ключевых идей автора. Приведем примеры сопоставительного анализа оригинала и перевода.

Героиню зовут Йерма, в переводе с испанского – «бесплодная» (“yerma” – опустевшая, заброшенная земля [9]), а первое, что слышит зритель, – колыбельная. Песня задает основную трагическую тональность пьесы. На сцене появляется пастух, ведущий за руку мальчика в белом. Это образ сына Йермы, который никогда не родится. В оригинальном тексте – это строки народной колыбельной. У испанских колыбельных, по замечанию Лорки, собиравшего варианты этих песен по всей Испании, в отличие от европейских и русских, «мелодия также безрадостна, как слова» [10, с. 416]. Приводя строки одной из услышанных в Кадисе колыбельных, Гарсиа Лорка говорил: «Мать вместе с ребенком отправляется на поиски поэтических приключений. <...> Опасность так близко! Давай же забьемся, притиснемся, сожмемся в комочек, чтоб нас никто не заметил» [10, с. 421] – “A la nana, niño mío, / a la nanita le haremos / en el campo una chocita / y en ella nos meteremos” [11] («Баю-баю, мой хороший, / баю-баю, над ручьем / мы сплетем себе шалашик / и укроемся вдвоем» [10, с. 421]). Эта тревожная, возвещающая угрозу народная песня открывает драму. Колыбельная из первого действия драмы:

Оригинал	Подстрочник	Перевод Ф. В. Кельина
A la nana, nana, nana, a la nanita le haremos una chocita en el campo y en ella nos meteremos [4, р. 19]	Песня, песня, песня. Малышу построим в поле шалашик и в нем спрячемся мы (здесь и далее подстрочный перевод наш. – И. С.)	Баю, баю, баю, баю! Мы для крошки маленькой В поле тихий дом поставим, Станем жить мы в светлой спальне [5, с. 280–281]

В переводе сохраняется количество строк, но меняется ритм, появляется характерный для русских колыбельных песен припев «баю, баю» и создается иной более светлый и «просторный» образ «тихого дома» со «светлой спальней». Вместо тревожного чувства опасности внешнего мира создается ощущение защищенности, покоя и умиротворения. Колыбельная звучит в переводе как стихотворение для детей или детская песенка. Однако испанская *nana* – один из стилей фламенко, и его эмоциональная тональность иная.

Действие драмы начинается с диалога Йермы и ее мужа. Йерма, заботливая жена, провожает мужа на рассвете в поле. Хуан от-

вечает ей односложными репликами, из их диалога понятно, что любви между ними нет. Хуан много работает и считает, что у них «дела идут хорошо, детей нет, не на кого тратить» [5, с. 282]. Речь Йермы, крестьянки, проста, но в то же время поэтична и образна. Она мечтает видеть рядом с собой сильного и смелого мужчину, способного к созиданию. Героиня говорит: “A mí me gustaría **que fueras al río y nadaras** y que te **subieras al tejado** cuando **la lluvia cala nuestra vivienda**, veinticuatro meses llevamos casados y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés” [4, р. 20] (Я бы хотела, чтобы ты ходил на реку купаться, забирался на крышу, когда дождь бьет по ней. Двадцать четыре месяца



мы женаты, а ты все печальней, ты сохнешь, как будто растешь наоборот). В переводе ее реплика звучит так: «Мне б хотелось, чтобы **в бурю ты бесстрашно рассекал волны в реке**, чтобы, когда на дворе **бушует непогода**, ты уходил из дому и **подставлял грудь дождю и ветру**. Вот уже два года, как мы женаты, а ты с каждым днем мрачнееешь, сохнешь, ты словно пошел назад в своем росте» [5, с. 281]. Такое переводческое восприятие и переосмысление превращает Йерму-крестьянку в знатную даму, романтическую героиню, что провожает мужа

на подвиг, а не работать в поле. В речи Йермы важны образы-символы – река, дождь – вода, связанные с мотивом плодородия и темой жизни. Йерма верит в чудодейственную силу воды как источника жизни и плодоношения. Но Хуан «сохнет», его ценности – это материальное благо и честь семьи.

Оставшись одна, Йерма наедине с собой изливает свое горе в песне, где на фоне ночного деревенского пейзажа возникает образ холодной луны. Фрагмент песни Йермы из первого действия драмы:

Оригинал	Подстрочник	Перевод Ф. В. Кельина
En el patio ladra el perro , en los árboles canta el viento . Los bueyes mugen al boyero y la luna me riza los cabellos [4, p. 22]	Во дворе пес лает, среди деревьев поет ветер. Волы мычат на погонщика, и луна мне косы заплетает	В звонкой чаше пляшет ветер, Где-то лает пес наш серый, В стойле бык ревет угрюмый, А луна зеленой сеткой Волосы мне оплела [5, с. 283]

Стих Лорки прост и лаконичен как испанская народная песня, копла (форма народной песенной поэзии, куплеты-четверостишия, написанные восьмисложным размером [9]). Переводчик добавляет эпитеты, часто цветные, описание становится более живописным и совершенно иным по настроению. В оригинале пес лает¹ во дворе, предупреждая об опасности, волы мычат на хозяина, словно угрожают ему. Заметим, что возникший в последней строке образ луны, плетущей косы героине, традиционный образ испанских народных песен, в

¹ (ladrar – 1) лаять (о собаке), 2) разг. угрожать, грозить (на словах), 3) разг. обругать, обляять (кого-либо); накинуться с бранью (на кого-либо) 4) кричать (предупреждая об опасности) [12].

художественном мире Лорки связан с мотивом смерти. Этот наметившийся в прологе мотив вновь звучит в песне Йермы. В переводе луна «оплетает зеленой сеткой» волосы героини, но зеленый цвет у автора связан с отсутствующим в этой сцене мотивом любви. Светлый и мажорный образ «звонкой» чащи, где «пляшет» ветер, фраза «где-то лает пес наш серый» превращают образное воплощение тревожных предчувствий героини в спокойную и уютную картину.

Йерма еще надеется узнать счастье материнства, готова терпеть любую боль, в ее песне появляются светлые образы ручья, жасмина, но эта песня – диалог с несуществующим ребенком. Фрагмент песни Йермы из первого действия драмы:

Оригинал	Подстрочник	Перевод Ф. В. Кельина
¿Qué pides, niño, desde tan lejos?	Что просишь, сын, издали?	Ты далеко, мальчик милый, Чем могу помочь тебе я?
Los blancos montes que hay en tu pecho. ¡Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor!	Белые горы, что в груди твоей. Пусть трепещут ветви на солнце, и плещутся ручьи вокруг.	– Дай холмы твоих белых груди! – Пусть ветви трепещут, согреты лучом, И воды играют и плещут кругом.
Cuándo, mi niño, vas a venir. Cuando tu carne huele a jazmín. ¡Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor! [4, p. 22]	Когда, мой сын, ты придешь? Когда тело запахнет жасмином! Пусть трепещут ветви на солнце и плещутся ручьи вокруг	Когда же, мой мальчик, придешь ко мне ты? Когда тело твое зацветет, как жасмин – Пусть ветви трепещут, согреты лучом, И воды играют и плещут кругом [5, с. 283]



В христианской культуре жасмин – цветок Девы Марии. Он считается цветком любви, супружеского союза, символом ночных тайн. Здесь он связан с мотивом жизни, страстным желанием героини дать новую жизнь. Переводческие трансформации в этом отрывке не искажают смысла и передачу мотива жизни и надежды. В переводе мольба Йермы звучит более эмоционально и откровенно: переводчик добавляет, как она «не грустит», «ждет» малыша, а тело ее должно «зацвести», как жасмин. «Трепещущие на ветру ветви» и «пляшущие воды» – образы, связанные с мотивом жизни, через которые Йерма обращается к силам природы. Прозрачная вода и свободное стремительное течение ручья символизируют и чувственную любовь – непереносимое условие рождения новой жизни, и душевную чистоту героини, и свободу естественного чувства.

В заключительной сцене первого действия, после разговора с подругами Йерма слышит голос за сценой. Это поет пастух Виктор. Виктор – тот, кого, возможно, полюбила она в юности. Их зародившаяся любовь могла бы принести Йерма счастье материнства, но они безысходно связаны тем, чего не было. Виктор уходит из деревни. По замечанию Г. И. Тамарли, «спасать любовь некому. В лоркианском театре мужчины не дерзки и не отважны...» [13, с. 232]. Далее произойдет грустная и лирическая сцена прощания с Виктором во второй картине второго акта, в ней нет ни стихов, ни песен, лишь паузы между репликами героев говорят о скрытых эмоциях и невысказанных чувствах. Эти скрытые чувства и причину своего страдания Йерма снова изливает в песне. Песня Йермы из второй картины первого действия драмы:

Оригинал	Подстрочник	Перевод Ф. В. Кельина
¿Por qué duermes solo, pastor? En mi colcha de lana dormirías mejor. Tu colcha de oscura piedra, pastor, y tu camisa de escarcha, pastor, juncos grises del invierno en la noche de tu cama. ¿Qué quiere el monte de ti pastor? Monte de hierbas amargas, ¿qué niño te está matando? ¡La espina de la retama! [4, p. 36–37]	Зачем один ты спишь, пастух? На моем шерстяном одеяле, ты бы лучше спал. Твое одеяло из темного камня, пастух, и рубашка твоя из инея, пастух, серые зимние камыши в ночи твоей кровати. Что хочет гора от тебя, пастух? Гора горьких трав, Что за дитя убивает тебя? Колючка дрока	Зачем спишь ты один, пастух? На моей постели из шерсти мягкой Ты бы слаще уснул. Роса морозная – твоя рубашка, пастух, И тростники от инея седые – Постель твоя, пастух, Ты голос женщины услышишь – То зов ручья в зеленой чаще , пастух [5, с. 295].

Последняя строфа песни опущена переводчиком, в оригинале в ней звучит мотив смерти. Словосочетания “hierbas amargas” («горькие травы»), “la espina de retama” («колючка дрока») связаны с мотивом бесплодия и несостоявшейся любви Йермы и Виктора. Глагол “matar” («убивать») в конце песни и вопрос “¿qué niño te está matando?” (дословно «что за дитя убивает тебя?») усиливает ощущение надвигающейся трагедии. В финале Йерма воскликнет, что сама убила своего ребенка. Перевод заканчивается фразой о зове ручья в зеленой чаще, смягчая горестную концовку и создавая настроение более лирическое, чем трагическое.

Второе действие драмы начинается со сцены у реки, где женщины-крестьянки стирают

белье и поют. Это хор прачек – «Lavanderas», как в античной трагедии, он объясняет происходящее. Хор воспекает природную мудрость и простые истины. Прачки передают настроения деревни – отзывчивость, пересуды, насмешки. В песне проявляется реалистический образ испанской деревни, который автор создает на протяжении всего действия пьесы. В переводе появляется неточность – не «прачки», а «соседки», что не соответствует замыслу этой жанровой сцены. Особенность песен и куплетов, которые исполняет хор, в их близости к традициям испанской народной песни. Голоса прачек сливаются, проза сменяется стихотворными куплетами, похожими на народные коплас. Фрагмент песни прачек из второго действия драмы:



Оригинал	Подстрочник	Перевод Ф.В. Кельина
En el arroyo frío Lavo tu cintura, como un jazmín caliente Tienes la risa [4, p. 40].	В ручье холодном Твой пояс мою, Как жасмин горячий, Твой смех	Я в ручье холодном, чистом Твой пояс мыла. Как жасмин лучом согретый, – Смех твой зыбкий [5, с. 297]

Лорка использует в первом четверостишии народную песню, заменяя одно слово “claro” («чистый») на “frío” – «холодный» ручей. Образ пояса связан с темой рождения ребенка, чистая вода – символ жизни. У Лорки вода в ручье холодная – Йерме не испытать счастья материнства. Снова упоминается жасмин (“jazmín caliente” – «горячий жасмин»), символизирующий радость, страсть, горячую кровь, продолжение жизни. В переводе «смех зыбкий», возможно,

еле слышный, смех ребенка, что у Йермы не родится – песня звучит, как трагическое пророчество. Песня наполняется яркими образами любви и страсти, схожими с языческими. Ветер, кровь, огонь, роза, голуби, олень – все это символы мужского и женского начал и объединяющей их любви, как духовной, так и телесной. Хор воспекает чувственность, «радость жизни», счастье материнства. Фрагмент песни прачек из второго действия драмы:

Оригинал	Подстрочник	Перевод Ф.В. Кельина
Un niño pequeño, un niño. Y las palomas abren las alas y el pico. Un niño, que gime, un niño. Y los hombres avanzan como ciervos heridos. ¡Alegría, alegría, alegría! El vientre redondo bajo la camisa! [4, p. 46]	Сыночка, сына. Пусть голуби раскроют крылья и клюв! Сына, чтобы плакал, сына. И мужчины подходят, как олени израненные. Радость, радость, радость! Круглый живот под рубашкой!	Дай сына мне , малютку, дай сына мне, дай сына! Пусть голуби раскроют свой нежный клюв и крылья. Ребенка – чтобы плакал! Дай сына мне, дай сына! Вот мужчины подходят, Как олени пугливо. Радость жизни, радость жизни! Округлился под рубашкой стан твой гибкий . [5, с. 303–304]

Женщины поют: “¡Ay de la **casada seca!** ¡Ay de la que tiene **pechos de arena!**” [4, p. 46] («Только горе ей, жене бездетной! / Грудь ее суха, как серый пепел!» [5, с. 304]. По-испански “Ay de mí / Ay del que” – «горе мне, горе тому, кто...» [12] – в песне звучит горестный мотив бесплодия. В оригинале «грудь из песка» (без молока), как «сухая» пустыня без воды, где жизнь не зародится. В переводе: «Грудь ее суха, как *пепел*» – пепел связан с мотивом смерти, это метафора угасшей жизни. Для Йермы жизнь без ребенка подобна смерти. Образы разные, но схож эмоциональный настрой оригинала и перевода.

Во второй картине второго действия драмы после ссоры с мужем Йерма погружается в отчаяние. Ее лирический монолог начинается с междометия «Ай!» / «Ах!», характерного для песен канте хондо. По замечанию А. М. Гелескула, о песнях канте хондо «даже нельзя привычно сказать “они поются”». Их исполняют, и каждое такое исполнение – это истолкование, художественное решение, целостное и подробное» [14, с. 153]. Йерма, как певец канте, «истолковывает» свою душевную боль в стихах. Фрагмент поэтического монолога Йермы из второго действия драмы:

Оригинал	Подстрочник	Перевод Ф. В. Кельина
¡Ay, qué prado de pena! ¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura! ¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido! ¡Ay, palomas sin ojos ni blancura! ¡Ay, qué dolor de sangre prisionera me está clavando avispa en la nuca! [4, p. 52–53]	Ах, что за луг из горя! Ах, что за дверь, закрытая для красоты! Ах, грудь, слепая под моим платьем! Ах, голубки, без глаз и белизны! Ах, что за боль плененной крови ос вбивает мне в затылок!	О, ты , поляна вечной скорби! Вы , двери, – вы теперь замкнулись Для красоты! О, горе вам, – вам, скрытым под одеждой Слепым, лишенным белизны голубкам! О, горе этой крови пленной, В затылок мне вонзившей осу! [5, с. 309–310]



Экспрессия стилистики канте в переводе теряется, но сохраняется горестный мотив. Эмоциональный настрой передается с помощью синтаксиса, изменения порядка слов. Переводчик сохраняет восклицательные предложения, повторы, использует экспрессивное междометие «о». Отметим, что в переводе «двери для красоты замкнулись» – у Йермы не осталось надежды на счастье, ее «пленная кровь вбивает ос в затылок» – почти дословный перевод подчеркивает стремление переводчика передать и душевную, и физическую боль героини. Воссоздан и горестный настрой сложной фразы оригинала “y el aire me ofrece dalias de dormida luna” (воздух мне предлагает георгины спящей луны), где возникает флористическая метафора и образ луны: «воздух лунный мне предлагает хрупкие цветы» [5, с. 309]. «Лунный воздух» связан с мотивом смерти, а «хрупкие цветы» – с умирающей надеждой Йермы. Героиня понимает, что муж не хочет ребенка, но одержимая желанием стать матерью, не может признаться себе в этом.

Йерма словно отождествляет себя с природой вечно цветущей и плодоносящей. На упрек подруги, что она завидует ее счастью материнства, героиня с горестью отвечает: «Я не завидую, я тоскую. <...> Как же мне не горевать, когда я вижу, что у тебя и у других женщин все внутри полно цветов, и только я брожу одна как неприкаянная среди всей этой красоты!» [5, с. 310]. Ее мир – сухая пустыня: четыре стены, муж и старые девы в черном – сестры мужа, что

молча следят за каждым ее шагом. О себе она говорит “seca” – «сухая», “vacía” – «пустая», “marchita” – «увядшая». Она проклинает свое тело за невозможность откликнуться на зов ее души. Йерма с горестью принимает это и говорит: “**Está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares. ¡Ya está! ¡Que mi boca se quede muda!**” [4, р. 68] (Так написано, и я не буду бороться врукопашную с морями. Это все! Пусть уста мои онемеют!). Эта фраза в переводе звучит несколько иначе: Йерма говорит возвышенно, как героиня греческой трагедии, знающая о мистической силе судьбы: **«Так начертано в книге судеб, и не мне протягивать руку и усмирять моря. Довольно! Да онемеют мои уста!»** [5, с. 322]. Подобно героине греческой трагедии, Йерма, с одной стороны, выражает протест против нарушения ее естественного права быть матерью, с другой, признает, что в одиночку не в силах противостоять ни общественным устоям, ни судьбе. Смысл испанской идиомы *luchar a brazo partido* (вступить в рукопашный бой, ожесточенно бороться [12]) меняется. Йерма не может побороть свое естественное желание быть матерью.

В заключительном действии драмы Йерма предпринимает последнюю отчаянную попытку, отправляется на богомолье в горы в село Моклин, к образу Иисуса. Вместе с другими женщинами она идет в расположенную на холме часовню молить святого послать ей дитя. Фрагмент песни женщин, идущих на богомолье, из третьего действия драмы:

Оригинал	Подстрочник	Перевод Ф. В. Кельина
Señor, que florezca la rosa , no me la dejéis en sombre. Sobre su carne marchita florezca la rosa amarilla. Y en el vientre de tus siervas la llama oscura de la tierra [4, p.70]	Господь, пусть расцветет роза , Не оставляй ее во мраке. Над телом ее иссохшим Пусть распустится желтая роза. И в чреве служанок твоих темное пламя земли	О, боже! Дозволь твоей розе Зацвести над моею скорбью! Ты над плотью ее поникшей Желтой розе дозволь распуститься! Пусть мерцает огонь во чреве У твоих смиренных рабынь [5, с. 324]

Молитва превращается в заклинание. Женщины идут босыми, чтобы быть ближе к Земле-Матери, *темное пламя земли* просят разжечь они в своих телах. В переводе отсутствует важный для автора мотив земли. Йерма поет о небесном саде, где цветет роза *чудесная*. Роза как сложный образ-символ присутствует в поэзии и драматургии Лорки, а в пьесе «Йерма» этот образ непосредственно связан с женским

началом и деторождением. Картина небесного сада, где цветут *кусты счастья*, растет *чудесная роза* и ангел, в чьих глазах *мука и страдание*, ее охраняет, а по розовым лепесткам струится *теплое молоко*, – это метафора материнства, где радость и боль неотделимы друг от друга – основа продолжения жизни, предназначение женщины. Фрагмент песни женщин, идущих на богомолье, из третьего действия драмы:



Оригинал	Подстрочник	Перевод Ф. В. Кельина
El cielo tiene jardines con rosales de alegría, entre rosal y rosal la rosa de maravilla. Rayo de aurora parece, y un arcángel la vigila, las alas como tormentas, los ojos como agonías. Alrededor de sus hojas arroyos de leche tibia juegan y mojan la cara de las estrellas tranquilas. Señor, abre tu rosal sobre mi carne marchita [4, p. 70–71]	На небе есть сады С розовыми кустами счастья. Есть там роза среди роз – роза чудесная. Словно луч зари, И архангел ее охраняет, Крылья словно тучи грозовые, В его глазах – страдание, мука. Вокруг лепестков розы Ручьи молока теплого Играют и орошают Безмятежные звезды. Господь, дай расцвести розовому кусту над моим сухим телом	На небе есть сады святые, И там, среди прекрасных роз, Благоухая, расцвела Святая роза страсти дивной. Она – как луч зари небесной, Архангел светлый – ей защита. В его глазах – истома смерти, А в крыльях – грозы огневые. Вокруг лепестков ее струится Ручьями молоко, и брызжет В лицо звезде живая влага – Звезде спокойной и лучистой. О, боже! Дозволь, чтоб твой сад Осенил мою плоть поникшую! [5, с. 324–325]

В переводе возникает несколько иной образ сада. Это не небесный и чудесный, но райский сад. Здесь роза «священная» – в католической литании (хвале Богородице) Марию называют Розой священной. И языческое заклинание Йермы звучит как молитва Иисусу и Деве Марии.

О. А. Москаленко замечает, что «Гарсиа Лорка не разделяет образы матери конкретной и универсальной, архетипической» [15]. Он полагает, что «жизнь, как в макрокосме, так и в микрокосме, подчиняется одним и тем же законам. <...> Осознавая себя ребенком Матери-Земли, человек приближается к пониманию себя самого, к формированию целостной личности» [15].

Языческое начало, связанное с плодородием, в переводе утрачено. Это подтверждает еще один пример. Среди персонажей пьесы есть «Vieja Pagana» – «Старуха-язычница». В переводе она «Бойкая старуха» что, на наш взгляд, не соответствует авторскому замыслу. Этот персонаж воплощает идею автора о связи человека с природой, чьи законы подразумевают естественное право на продолжение рода и стоят выше человеческих. Через ее образ вводится языческий мотив плодородия, противопоставленный «бесплодию» главной героини. Именно Старуха-язычница дает ответ на вопрос, почему у Йермы не рождаются дети. По замечанию М. Мальдонадо, в образе Старухи-язычницы проявляется дух «дуэнде», «потому что она несет в себе и проповедует дионисийское чувство жизни, она проста, естественна и живет инстинктами, как сам дуэнде» [16, p. 77]. Еще ярче дуэнде проявляется в песне и танце ряженых, окруживших идущих в часовню паломниц.

Этот обрядовый танец несет в себе энергию Диониса, а песня наполнена яркими чувственными образами, связанными с мотивом плодородия. По замечанию Н. Р. Малиновской, «дуэнде для Лорки – сила языческая, а не христианская, дионисийская, а не аполлоническая, сила трагическая и музыкальная» [17, с. 241].

Эта сила овладевает Йермой в финале пьесы, когда душевные терзания героини достигают предела. Вместе с мужем она своими руками убивает надежду на исполнение своего предназначения. Пьесу завершает монолог героини: «**Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola**» [4, p. 79] (Отцвела, отцвела, зато уверена. Теперь да, я точно это знаю, и я одна). В переводе неточность: «**Отцвела, отцвела**, но зато убедилась. **Теперь я знаю, наверное, что это так**. Теперь я одна» [5, с. 334]. Но Йерма не сомневается, она уверена, что теперь для нее жизнь не имеет смысла: «...я убила свое дитя, убила своими руками!» [5, с. 334] – восклицает она.

Пьеса Федерико Гарсиа Лорки «Йерма» – трагедия, выстроенная по канонам классической. Конфликт происходит в душе главной героини, желающей иметь ребенка от нелюбимого мужа. Сюжет и конфликт драмы подчинены раскрытию внутреннего мира Йермы, связаны общими мотивами ее грусти, томления и печали. Основная черта поэтики оригинала: лиризм, основанный на традиции фольклорного песенного искусства канте хондо. Тема несостоявшегося материнства раскрывается в противопоставлении мотивов жизни и смерти, плодородия и бесплодия, радости и страдания. Первый перевод драмы «Йерма» на русский язык – это перевод-открытие, попытка ввести



произведение испанского автора в русскую литературу, делая акцент на близости его творчества к фольклорному и стремлении к реализму. Его поэтика близка оригиналу. Несмотря на использованные переводчиками трансформации и некоторые «вольности», общий смысл и эмоционально-эстетический потенциал оригинала сохраняются. Воспринят и передан лиризм пьесы, черты античной трагедии. Однако, на наш взгляд, мотивы, связанные с языческим началом и песенной основой канте хондо, в переводе воплощены не полностью, а образ главной героини воспринимается более возвышенным и романтическим.

Список литературы

1. Гарсия Лорка Ф. Самая печальная радость : пер. с исп. / сост., автор предисл. и коммент. Н. Р. Малиновская. М. : Прогресс, 1987. 512 с.
2. Бенсуссан А. Гарсия Лорка. М. : Молодая гвардия, 2014. 392 с.
3. Силунас В. Ю. Федерико Гарсия Лорка. Драма Поэта. М. : Наука, 1989. 328 с.
4. García Lorca F. Yerma. Doña Rosita la soltera. Barcelona : Olmak Trade S.L., 2017. 160 p.
5. Гарсия Лорка Ф. Избранное. М. : Гослитиздат, 1944. 334 с.
6. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / отв. ред. А. А. Аникст. М. : Наука, 1979. 392 с.
7. Salatino de Zubiría M. C. Por qué poema trágico y no tragedia poética // Revista de Literaturas Modernas. 2005. № 35. P. 143–161.
8. Гарсия Лорка Фр. Федерико и его мир : пер. с исп. / послесл. Л. Осповата ; коммент. Н. Р. Малиновской. М. : Радуга, 1987. 520 с.
9. Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. 23.^a ed. 2 vols. Real Academia Española, 2014. 2392 p.
10. Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения : пер. исп. : в 2 т. Т. 1. Стихи. Театр. Проза / сост. и примеч. Л. Осповата ; предисл. Н. Малиновской. М. : Художественная литература, 1986. 479 с.
11. García Lorca F. Conferencias. Las nanas infantiles. URL: <https://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001203.htm> (дата обращения: 04.11.2024).
12. Большой русско-испанский словарь. URL: <https://es-ru-big-dict.slovaronline.com/> (дата обращения: 30.10.2024).
13. Тамарли Г. И. Драматургия Федерико Гарсия Лорки. Саарбрюккен : LAP LAMBERT Academic, 2013. 340 с.
14. Дерево песен: Испанская народная поэзия = Arbol de canción: Cancionero popular español / сост. А. М. Гелескул, Н. Р. Малиновская. М. : Центр книги Рудомино, 2024. 496 с.
15. Москаленко О. А. Репрезентация материнского уробороса в лирике Ф. Гарсия Лорки // Гуманитарные научные исследования. 2014. № 9. URL: <https://human.snauka.ru/2014/09/7869> (дата обращения: 01.11.2024).
16. Maldonado M. Génesis y el desarrollo de la estética del duende en la trilogía dramática rural de Federico García Lorca: Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba // Entre la ética y la estética: Estudios en homenaje a Joan Gilabert. Newark, Delaware : Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs Publisher, 2017. P. 60–89.
17. Малиновская Н. Р. Самая печальная радость // Малиновская Н. Р. Тема с вариациями. М. : Центр книги Рудомино, 2014. С. 223–249.

Поступила в редакцию 11.11.2024; одобрена после рецензирования 12.01.2025;
принята к публикации 30.04.2025; опубликована 29.08.2025
The article was submitted 11.11.2024; approved after reviewing 12.01.2025;
accepted for publication 30.04.2025; published 29.08.2025