

Филология: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Ситникова И.А. Рецепция музыкального начала драмы Федерико Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба» в русских переводах // Филология: научные исследования. 2025. № 2. С.96-109. DOI: 10.7256/2454-0749.2025.2.73317

EDN: CXJSLE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73317

Рецепция музыкального начала драмы Федерико Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба» в русских переводах

Ситникова Инна Анатольевна

старший преподаватель; кафедра романо-германской филологии Восточного института-Школы региональных и международных исследований; Дальневосточный федеральный университет аспирант; кафедра Восточный институт-Школа региональных и международных исследований; Дальневосточный федеральный университет

690087, Россия, Приморский край, г. Владивосток, ул. Баляева, 52, кв. 65

✉ agur77@mail.ru



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

DOI:

10.7256/2454-0749.2025.2.73317

EDN:

CXJSLE

Дата направления статьи в редакцию:

10-02-2025

Дата публикации:

04-03-2025

Аннотация: Предметом исследования является восприятие музыкального начала пьесы Федерико Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба» (1933) в переводах на русский язык. Объектом исследования послужили текст оригинала пьесы на испанском языке и два его перевода на русский язык (А. В. Февральского, Ф. В. Кельина и Н. Р. Малиновской и А. М. Гелескула). В статье рассматриваются особенности поэтики пьесы, ее музыкальность, черты стилистики фламенко. Приводятся точки зрения исследователей в отношении музыкальности художественного произведения и связи творчества Гарсиа Лорки с народной и классической музыкой. Особое внимание уделяется восприятию музыкального начала, основанного на стилистике фламенко, его значению в пьесе и воссозданию в переводе на русский язык. При проведении исследования был использован метод структурного и мотивного анализа для выявления особенностей

структуры пьесы и ее основных мотивов. Использование сравнительно-сопоставительного метода позволило выявить черты стилистики канте хондо, фламенко, народной испанской песни в оригинале и переводах. Основными выводами проведенного исследования являются выявление особенностей восприятия и воссоздания ритмической организации текста в русских переводах А. В. Февральского, Ф. В. Кельина (1939), Н. Р. Малиновской, А. М. Гелескула (2000). Отмечается, что все структурные компоненты драмы связаны общим настроением тревоги и нарастающего напряжения, схожего с тем, что несет в себе народное искусство фламенко. Несмотря на трансформации, смену ритма и тональности, переводчиками, безусловно, воспринято и воссоздано музыкальное начало пьесы и ее фольклорная основа, благодаря чему русская «Кровавая свадьба» сохраняет экспрессивность и яркий испанский колорит. Новизна исследования заключается в том, что впервые была предпринята попытка провести сравнительно-сопоставительный анализ оригинала и переводов пьесы Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба» с целью выявления особенностей восприятия музыкального начала в русских переводах в связи с проблемой рецепции поэтики драматургии Лорки и реализацией авторского замысла.

Ключевые слова:

музыкальность, Гарсиа Лорка, синтез искусств, театр, Кровавая свадьба, фламенко, канте хондо, ритм, сигирия, переводческое восприятие

Проблема музыкальности художественного произведения находится в центре внимания отечественных и зарубежных исследователей. По словам А. А. Житнева, «одной из важнейших тенденций современного литературоведения является интерес к формам репрезентации в тексте чувственного опыта» [\[1, с. 65\]](#). Рассматривается связь и взаимодействие музыки и художественного текста, влияние музыки на вербальный текст. Это взаимодействие может проявляться на разных уровнях и выполнять различные функции. В связи с этим появляются, как замечает Н. П. Коляденко, такие «феномены как «философия музыки», «музыка природы», «символика музыкальных инструментов», «музыкальные имена», «музыкальные сюжеты» [\[2, с. 142\]](#). Происходит поиск в художественных текстах аналогий с музыкальными формами, особого ритмического рисунка, схожего с ритмом музыкального произведения. Музыка в художественном произведении может быть не только фоном, звучать в исполнении героя, но и инструментом развертывания сюжета, создания образа героя, общей атмосферы, средством художественного выражения экспрессии, создания лирического, трагического эффектов, особого напряжения. Она становится, по словам Дж. Римонди, «органическим компонентом поиска новых средств художественной выразительности» [\[3, с. 28\]](#).

Особую роль играет музыка, музыкальное начало в драматургическом произведении. По словам Д. А. Олицкой, «двойной эстетический код (литературный и театральный), определяет онтологическую интермедийность драматического текста», драма имеет особое значения в осмыслении проблемы взаимодействия литературы и музыки, она «оживает» на сцене [\[4, с. 19\]](#). В связи с этим, по словам Н. А. Сметаниной, «писатели-драматурги, учитывая специфику театрального воплощения своего произведения, разрабатывают оригинальную систему художественно-образительных средств, необходимых для создания спектакля. В поэтике драмы всегда присутствуют указания автора на интонационно-эмоциональный строй речи персонажей, психологически заострённые ремарки; рекомендации по орнаментально-материальному выстраиванию

сцен и мизансцен, музыкальному оформлению спектакля» [\[5, с. 2099\]](#). В спектакле, который является художественным целым, по утверждению Н. А. Таршис, «музыка напрямую участвует в трактовке конфликта драмы», она также «обладает даром не напрямую «озвучивать» сценическое бытие драмы» [\[6, с. 64\]](#). Музыка важна для многих драматургов XX в., она указывает «на тот или иной тип художественного раскрытия мира и человека», в ней заключены характерные исторические черты» [\[6, с. 64\]](#).

Федерико Гарсиа Лорка был не только поэтом и драматургом, но художником, режиссером и музыкантом. Он получил домашнее музыкальное образование, играл на фортепиано и сочинял музыку. С народной музыкой был знаком с детства, путешествовал по Испании записывал, собирал, аранжировал испанские народные песни и изучал испанский фольклор, «не как ученый, но как поэт» [\[7, с. 81\]](#), постигая глубину древнего песенного стиля канте хондо, прекрасно играл на гитаре и любил фламенко. Дружба со знаменитыми музыкантами и композиторами того времени Мануэлем де Фальей, Адольфо Саласаром, Густаво Питталугой, гитаристами Андресом Сеговией, Рехино Санчесом де ла Маса, певицей Энкарнасьон Лопес (Архентинитой) повлияла на творчество Лорки поэта и драматурга.

По словам М. И. де Висенте-Ягуэ Хара, «музыкальные формы и жанры: песни, вальсы, коплы или нанас раскрываются в его стихах, а в драматических произведениях на протяжении всего действия звучат песни и музыкальные инструменты, придавая им сходство с балетом или оперой» [\[8, p. 82\]](#).

В пьесах Лорки «музыка не случайное украшение, а важнейшая составная полоркиански выразительных сценических решений. <...> Чувствуется, что поэту необходимы музыкальный ритм и мелодия, чтобы придать особую силу слову и добиться наиболее полного сценического выражения. Ни один автор (включая Лопе) не обращается к музыке с таким постоянством, ни у кого она не имеет такой органической связи с развитием сюжета» — заметил друг поэта Х. М. Гуарнидо [\[9, с. 187\]](#).

Отечественные исследователи: Т. И. Эсаулова, М. В. Якушевич, Г. И. Тамарли указывают на многогранность творческой природы Гарсиа Лорки, отмечают особенность его поэтики, где взаимодействие слова и музыки участвует в создании индивидуального художественного мира. По утверждению М. В. Якушевич, в пьесах Лорки «неразрывно сплетены музыка, речевой диалог, танцевально-пластическое решение сценических ситуаций. На этой основе формируется поэтический театр Лорки» (Якушевич М. В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи: дис. канд. искусствоведения / Якушевич М. В. Новосибирск, 2004. С. 121).

Пьеса Лорки «Кровавая свадьба» воплощена в различных сценических формах — опере, балете, музыкальном спектакле фламенко. Связи пьесы «Кровавая свадьба» с классической музыкой посвящена работа Класа Воунша, где автор соотносит композицию и сюжет пьесы с кантатой И. С. Баха «Wachet auf, ruft uns die Stimme» BWV 140» («Проснитесь, нас голос зовет»), созданной композитором на основе церковной песни Филиппа Николаи.

Л. Кубе Тамайо, рассматривая связь пьесы «Кровавая свадьба» с народным искусством фламенко и канте хондо, указывает на традиции фламенко в музыке, созданной Лоркой для спектакля «Кровавая свадьба», говоря о схожести ритма и ведущих мотивов с жанрами фламенко и их фольклорной основе. По ее словам, «Лорка – не только поэт и драматург, но музыкант знал, как передать ритмы фламенко литературным языком», а

«Кровавая свадьба», — это пьеса, «в которой присутствует интенсивность, сложность и подлинность музыки фламенко» [\[10, с. 44\]](#).

Музыку к пьесе «Кровавая свадьба» написал сам автор, обработав народные мелодии, и он же выступил его режиссером. При постановке спектакля Лорка особенно внимательно следил за передачей песенных элементов. Как отмечает А. Бенсуссан, Лорка уже писал музыкальные фрагменты к драмам «Мариана Пинеда (1925) и «Чудесная башмачница» (1926), но именно в драме «Кровавая свадьба» он проявляет себя настоящим композитором, «он хотел, чтобы все лирические места в этой трагедии были пропеты» [\[11, с. 288\]](#). Гарсия Лорка создал для спектакля шесть музыкальных композиций. Основа ритма пьесы — испанские народные песни, коплы и ритмы фламенко.

Искусство фламенко — неразрывное сочетание пения, танца и гитарного аккомпанемента всегда драматично. Любовь, борьба, страсть, жизнь и смерть — его главные темы. В смене ритмов возникает завораживающий, магический эффект и особый драматизм спектакля фламенко.

В интервью «Гарсия Лорка ставит народные песни» (1933) он говорит актерам и музыкантам очерчивая в воздухе ритмический узор: «Ритм! Главное – держать ритм! (...) Ритм для меня, может быть, самое главное» [\[7, с. 81\]](#).

Ритм фламенко (*компас*) строгий и прерывистый с чередованием монотонных и резких фрагментов, создается не только гитарным аккомпанементом, но и щелчками пальцев (*pitos*), хлопками ладоней (*palmas*), постукиванием каблуками (*zapateado*) и громким вскриком «Оле!». В структуре спектакля возможна импровизация во всех его составляющих. С. А. Магон замечает, что в зависимости от жанра выделяют четыре основных ритма фламенко. Так, например, бинарный компас характерен для тангос, тернарный – для фанданго, амальгамный/переменный — для петенеры и гуахиры и сложный компас 12/8 — для сигирийи и солеа. Ритмы таких жанров фламенко как сигирийя, нанас, тангос, альбореа, на наш взгляд, стали основой музыкальности пьесы «Кровавая свадьба» (Магон С. А. Фламенко: история, жанр, концептосфера: дис. кандид. Искусствоведения / Магон С. А. Новгород, 2019. С. 38–39).

С перевода пьесы «Кровавая свадьба» началось знакомство русских читателей с драматургией Лорки. Ее прозаический текст в 1939 г. перевел А. В. Февральский, а песни и стихи — Ф. В. Кельин. В послесловие к первому изданию пьесы А. В. Февральский отмечает талант Лорки-музыканта, указывает на музыкальное начало в пьесе, где «нарастание волнения и смена темпов, увеличивают эмоциональную силу пьесы, психологическое состояние героев передается через песни, внешне не связанные с сюжетом» [\[12, с. 105\]](#).

Второй перевод пьесы появился почти через шестьдесят лет после первого. Он был выполнен по заказу Московского театра «Сопричастность» для нового сценического воплощения пьесы в 2000 г. Его авторы, Н. Р. Малиновская и А. М. Гелескул, посвятили множество работ поэзии и драматургии Лорки.

Н. Р. Малиновская замечает, что пьеса «Кровавая свадьба» ее любимое произведение Лорки, но она долгое время не решалась его перевести и считает, что перевод драматических произведений требуют особого подхода: «Пьесу надо переводить так, чтоб ее можно было поставить, а не только читать, чтобы это говорилось со сцены, естественно говорилось» [\[13, с. 329\]](#). Не только переводчик, но и исследователь творчества Гарсия Лорки Н. Р. Малиновская в книге «Тема с вариациями» (2014) пишет:

«Может быть, самый впечатляющий пример главенства музыки в драматургии — это «Кровавая свадьба». Стихи, песни и проза в этой «трагической поэме», по авторскому определению, столь же неотъемлемы и необходимы друг другу, как ее два плана — реальный и символический» [\[14, с. 268\]](#).

А. М. Гелескул — поэт, переводчик, эссеист, исследователь испанской народной песенной поэзии перевел все лирические произведения Гарсиа Лорки. В переводе стремится не столько к точности, сколько к воссозданию экспрессии, считая перевод искусством: «родственным исполнительскому, переложением с одного музыкального инструмента на другой» [\[13, 156\]](#). В этом кроется суть его переводческой стратегии — уйти от буквализма, сделать текст понятным русскому читателю, но в то же время, по словам Н. Ю. Ванханен, «спеть в унисон с голосом автора» (Ванханен Н. Ю. Поэзия, данная во всех ощущениях // Книжный клуб, № 2, 2006 URL: <https://geleskulam.narod.ru/translate.html>).

Мы обратимся к примерам из ключевых сцен пьесы, иллюстрирующим особенности переводческого восприятия музыкального начала, воссоздание образов и стиля испанского текста на русском языке.

Первая сцена пьесы открывается диалогом Матери и Жениха, состоящим из отрывистых реплик. Их ритм близок бинарному компасу танго — одного из старинных видов фламенко, и одновременно ассоциируется с сопровождающими мелодию пальмас (хлопками) или сапатеадо — стуком каблуков. В переводах сохранены лаконичные реплики оригинала, сходные с возгласами певца в начале спектакля фламенко.

Таблица 1. Фрагмент диалога Матери и Жениха

Оригинал	Перевод А. В. Февральского	Перевод Н. Р. Малиновской
<i>Novio: (Entrando) Madre.</i>	Жених (входит.) Мать.	Жених (в дверях) Мать! Я ухожу.
<i>Madre: ¿Qué?</i>	Мать. Что?	Мать. Далёко?
<i>Novio: Me voy.</i>	Жених: Я ухожу.	Мать. Далёко?
<i>Madre: ¿Adónde?</i>	Мать: Куда?	Жених. На виноградник.
<i>Novio: A la viña. (Va a salir)</i>	Жених: На виноградник. (Идет к двери.)	Мать. погоди!
<i>Madre: Espera.</i>	Мать. погоди	Жених. Что так?
<i>Novio: ¿Quieres algo?</i>	Жених. Что такое?	Мать. Поешь тебе соберу.
<i>Madre: Hijo, el almuerzo.</i>	Мать. Сынок, завтрак.	Жених. Не надо. Ягод поем. Дай мне нож.
<i>Novio: Déjalo. Comeré uvas. Dame la navaja.</i>	Жених. Нет. Поем винограду. Дай мне нож.	Мать. Это еще зачем?
<i>Madre: ¿Para qué?</i>	Мать. Зачем?	Жених. (улыбаясь). Гроздь срезать [17, с. 111] .
<i>Novio: (Riendo) Para cortarlas</i> [15, p. 19] .	Жених (смеясь). Срезать гроздь [16, с. 197] .	

Жених просит подать ему нож, упоминание о ноже несколько раз повторяется в репликах и монологе Матери, так в первой картине пьесы возникает мотив смерти. «Нож, нож...», — произносит Мать, и далее ее речь становится длиннее, меняется ритм. Перечисляя и проклиная все виды оружия, она повторяет: "**Lanavaja, lanavaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó. <...> Y las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los biellos de la era. <...> Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados**" [15, p. 19] (Нож, нож...Будь прокляты все ножи и мошенник, что их придумал. И ружья, и пистолеты, и самый маленький нож, даже старые кирки и вилы. Все, что может ранить тело мужчины красивого мужчины, с цветком смерти на устах, идет он на виноградник или к своим оливам, потому что это его оливы, по наследству ему достались. Здесь и далее подстрочный перевод наш. — И. С.).

Повторы перечислительных конструкций с союзом **y**, лексический повтор с вариацией **elcuerpodeunhombre. Unhombrehermoso** придают ее речи одновременно песенную протяжность и монотонный характер причитания. Это свойственно жанрам сигирийа и солеа с их грустными интонациями торжественной печали и безысходности.

В переводе А. В. Февральского сохраняются повторы и монотонный характер речи, воссоздается драматизм сигирийи: «**Нож, нож...Будь они прокляты, все ножи и тот бездельник, что их выдумал... <...> И ружья, и пистолеты, и самый маленький ножик, даже кирки и лопаты. <...> Все, что может убить мужчину. Красивый мужчина с цветком во рту идет на виноградник или к своим собственным оливковыми деревьям — все это его, досталось ему в наследство**» [16, с. 197–198].

В переводе Н. Р. Малиновской фразы становятся восклицательными, резкими, отрывистыми; эмоциональная окраска усиливается лексически: «**будь они/оно проклято**», возникают паузы — многоточия, создавая ритм и указывая на скрытый смысл: «**Нож! Вечно эти ножи! Будь они прокляты – и та дрянь, что их выдумала! <...> И ружья, будь они прокляты, и пистолеты, и все ножи, сколько ни есть их на свете, и серпы заодно, и косы... <...> Будь оно проклято — все, что ранит и режет...Идет себе мужчина на виноградник, на свой виноградник, кровный, или к оливам. Красивый, ладный, в зубах цветок...**» [17, с. 111]. Звуковые повторы придают ритмичность и напряженность речи Матери.

Жених прерывает ее речь короткими фразами, резкими просьбами, но она продолжает говорить о прошлом: о гибели мужа и сына. Затем речь приобретает медитативный характер. Ее фразы превращаются в песню-причитание, песню-плач, напоминая «мрачные» песни канте хондо о горе и отчаянии, идущем из глубины души: "**Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano. <...> Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo**" [15, p. 20] (Жила бы сто лет, ни о чем бы другом не говорила. Сначала твой отец, я любила его и счастлива была с ним всего лишь три года. Потом, твой брат. <...> Месяцы проходят, а отчаяние жжет мне глаза и до кончиков волос достает). Повторы глухого звука [p] создают напряженность речи, Матери тяжело говорить о своем горе, она не может простить виновных в смерти ее близких.

Переводчики следуют идеи автора и основным мотивам цыганско-андалузской песни, подчеркивая горе и отчаяние Матери фразами: «**Никогда не замолчу. Время идет, а**

отчаяние все сильнее **жжет** мне глаза и охватывает меня **до кончиков волос**» [16, с. 198] (перевод А. В. Февральского); «Нет, не смолкну! Дни идут, а **отчаянье** растет, до **корней волос** **доросло** и **глаза жалит**» [17, с. 112] (перевод Н. Р. Малиновской). Смысл выражение оригинала "*me olía a clavel*" — дословно «он благоухал для меня гвоздикой» точно передан в переводе Н. Р. Малиновской, сохранена символика гвоздики, символа супружеской любви и страсти: «Всего три года жила с ним – как в саду благоуханном!» [18, с. 112]. Наряду с мотивом смерти возникает и мотив любви. Переводчики не передают аллитерацию, но словами «**жжет**» и «**жалит**» подчеркивают «остроту» душевной боли Матери. В переводе Н. Р. Малиновской отчаяние героини уже «доросло» до предела, до самых «корней волос». Так воссоздается тональность сигирийи, что, по словам Лорки, «как спирт, обжигает сердце, горло и губы певца» [7, с. 66].

В доме Леонардо, влюбленного в Невесту, его Жена и Теща баюкают младенца. Звучит колыбельная. Это одна из шести сцен пьесы, к каким драматург написал музыку. Колыбельная (нана) — один из старинных видов андалузского пения, ставших стилем фламенко. «Нанас поют или проговаривают речитативом, их ритм адаптирован к ритму сигирийи», — замечает Л. Кубе Тамайо [10, р. 46]. Лирический повествовательный темп чередуется с резкими и тревожным нотами. Женщины стараются успокоить малыша, но мрачная песня о «черном коне с ножом во лбу» звучит все тревожней и воздействует как заклинание не только смыслом, но и ритмом, благодаря повторяющемуся рефрену, подобному «компасу» во фламенко: "*Duérmete, clavel, / Que el caballo no quiere beber. / Duérmete, rosál, / Que el caballo se pone a llorar*" [15, р. 33] (Усни, мой цветочек! / Конь воды не хочет, / Усни, мой кусточек, / Конь взял и заплакал.) По замечанию А. Н. Панамаревой, «музыка может становится читаемым текстом, тесно связанным с сюжетом. Она способна устанавливать не только внешние семантические связи с сюжетом, но и содержать сюжет в себе» (Панамарева А. Н. Музыкальность в драматургии А. П. Чехова: дис. канд. филолог. наук. Томск. 2007. С. 43). Так колыбельная в стиле нанас теснейшим образом связана с сюжетом драмы и предвещает трагический финал пьесы.

Таблица 2. Фрагмент колыбельной из первого действия драмы

Оригинал	Подстрочный перевод	Перевод Ф. В. Кельина	Перевод А. М. Гелескула
<i>Nana, niño, nana</i> <i>del caballo grande</i> <i>que no quiso el agua.</i> <i>El agua era negra.</i> <i>Dentro de las ramas</i> <i>Cuando llega al puente</i> <i>Se detiene y</i>	<i>Песня, малыш,</i> <i>песня</i> <i>о коне большом,</i> <i>что воды не захотел.</i> <i>Вода была черной.</i> <i>Меж ветвей.</i> <i>Когда к берегу подходит,</i> <i>Останавливается и поет.</i>	<i>Баю, милый,</i> <i>баю!</i> <i>Песню начинаю</i> <i>о коне высоком,</i> <i>что воды не хочет.</i> <i>Черной, черной, черной</i> <i>Меж ветвей</i> <i>склоненных,</i> <i>та вода казалась</i> [16, с. 202] .	<i>Баю-баю, милый,</i> <i>В песенке поется</i> <i>И вода струится,</i> <i>А коню не пьется.</i> <i>Та вода ночная, темень</i> <i>гробовая,</i> <i>Под мостом</i> <i>чернеет</i> <i>Песню запевая</i> [17, с. 117] .

<i>canta.</i>		
[15, p. 27].			

Песня в переводе Ф. В. Кельина приобретает тональность, схожую с русской колыбельной с характерным припевом «баю, баю», но трехкратный повтор прилагательного «черный» создает более мрачную атмосферу. Эта тревожная атмосфера подчеркивается рифмой, сменой ритмического рисунка в переводе А. М. Гелескула: наряду с ласковым и нежным обращением, «баю-баю», поется о «гробовой темноте», преобладает «черный» цвет, и «коню не пьется» — так звучит мотив смерти, характерный для испанской нанас.

Таблица 3. Фрагмент колыбельной из первого действия драмы

Оригинал	Подстрочный перевод	Перевод Ф. В. Кельина	Перевод А. М. Гелескула
<i>Las patas heridas, Las crines haladas, Dentro de los ojos Un puñal de plata</i> [15, p. 27-28].	Израненные ноги Грива льдом покрыта, Меж глаз— серебряный кинжал.	Все избиты ноги, Лед застыл на гриве, а в глазах сверкает серебро кинжала [16, с. 202].	Леденела грива, Кровь ручьем бежала, В конском оке стыло серебро кинжала [17, с. 118].

Глаголы несовершенного вида «леденела», «бежала» и «стыло» придают песне динамику, и ритм ускоряется. Образ коня, ассоциирующийся с главным героем Леонардо, буквально «оживает», близкая оригиналу «ужасающая» фраза «в конском оке стыло серебро кинжала», предвещает неминуемую гибель героя.

В первой картине второго действия драмы свадебным утром Леонардо первым приезжает в дом Невесты. Между бывшими возлюбленными происходит напряженный и экспрессивный диалог. Он похож на дуэт двух гордых танцоров, 'escobillo' («эскобилю») — «музыку ног», где танцоры фламенко создают собственный ритм, выстукивая его каблуками. Обида, боль, невоплощенная страсть терзают душу героя. Гордость не позволила влюбленным когда-то быть вместе, и теперь гордая невеста решает выйти за нелюбимого. Леонардо признается, что гордость не помогла забыть о любви к Невесте и счастья в браке он не обрел: "**Callar y quemar es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima!**" [\[15, p. 47\]](#) (Молчать и сгорать — самое большое наказание, которому ты можешь себя подвергнуть. Зачем мне нужна была гордость и то, что я не видел тебя, а ты не спала по ночам из-за меня? Ни к чему! Она только заставила меня гореть!). Лексические, звуковые повторы и аллитерация усиливают экспрессию и создают ритм, созвучный ударам ног в танце фламенко.

Переводы А. В. Февральского и Н. Р. Малиновской с некоторыми синтаксическими и грамматическими трансформациями полностью передают экспрессию оригинала. Страстно звучит реплика Леонардо в переводе А. В. Февральского: «**Молча сгорать — это самая страшная кара, какой мы можем подвергнуть себя. Разве мне помогла**

моя гордость, помогло то, что я не видел тебя, а ты не спала по ночам? **Ничуть! Только я был весь в огне!**» [16, с. 216]. В переводе Н. Р. Малиновской («**Сгорать молча — это пытка из пыток. Помогла мне гордость, когда я глаз на тебя не поднимал, а ночами будил стуком копыт? Не помогла, только сожгла всего**» [17, с. 134]) «гордость» – это «пытка», что «сожгла» героя — воплощение «огненной» стилистики танца фламенко и основных черт испанского национального характера — гордости и страстности. Здесь переводчик вводит дополнительные фразы отходя от оригинала, но объясняя действие, делает его более понятным зрителю. Конь Леонардо был загнан так, что приходилось менять ему подковы, ведь по ночам он нес героя к дому возлюбленной.

За сценой запевают свадебную песню: "*Despierte la novia / La mañana de la boda! / ¡Qué los ríos del mundo/ llevan tu corona*" (Проснись невеста / утро свадьбы. / Пусть реки мира / унесут твой венок). Л. Кубе Тамayo отмечает, что компас 6X8 музыкальной композиции, написанный Лоркой к свадебной песне, соответствует жанру фламенко альбореа. Это форма песни и танца цыганского происхождения, традиционно исполнявшиеся на свадьбах на рассвете, как символическое предсказание новой жизни. «Восклицание "*¡Despierte la novia!*" подразумевает акцент на первом ударе и слабый второй удар, быстрый как стук каблучков в танце, бьющееся сердце или раскрывающийся веер» [10, p. 47]. Перевод Ф. В. Кельина близок оригиналу по смыслу и по ритму: «*Пробудись, невеста, — / это утро свадьбы, / знай, что реки мира / унесут венок твой!*» [16, с. 213]. А. М. Гелескул несколько отходит от оригинала: «*Пробудись, невеста, **раным-рано**, / утро свадьбы **долгожданно**, / и **с восходом** / твой **веночек** / приплывет по водам!*» [17, с. 132]. Он использует редупликацию («раным-рано»), подчеркивая специфику и значение свадебного обряда, создает рифму и ритмический рисунок схожий с русскими свадебными песнями, при этом сохраняя символические образы и метафоры оригинала: образ воды — вечного движения жизни и свадебного венка – символа юности и непорочности невесты.

Постепенно все второе действие превращается в спектакль фламенко с чередованием веселой мелодии свадебной песни и диалогами героев. Здесь автор вводит все элементы этого искусства. Гости поют, танцуют, ритм сцены сравним с веселым жанром фламенко алегриас или булерияс, где быстрый двудольный ритм, свобода импровизации и обилие хлопков создают атмосферу шумного веселья. Но вернувшись из церкви Мать снова вспоминает о погибших сыне и муже. Жена Леонардо сообщает о бегстве мужа и Невесты. Сцена развивается в ритме '*cante valiente*' («смелое пение»), этот ритм, звучащий в кульминации спектакля фламенко, представляет собой сложную мелодию с высоким тоном. Действие заканчивается напряженным монологом Матери. Она призывает всех родственников Жениха и Невесты отправиться в погоню "*por todos los caminos*" [15, p. 68] (по всем дорогам), восклицая: "*Ha llegado otra vez la hora de la sangre*" [15, p. 68] («Снова настал час крови» [16, с. 230] / «Пробил час крови!» [17, с. 153]).

В третьем действии драмы, по словам автора, «господствует поэзия». Она постепенно проникает в прозаические диалоги драмы, создавая определенный рисунок от спокойного повествования до всплеска эмоций как это происходит в песнях и танцах фламенко. На фоне ночного леса на сцене под звуки скрипок появляются три дровосека. Подобно греческому хору они комментируют происходящее, оправдывая поступок Леонардо и Невесты. "*Hay que **seguir la inclinación**: han hecho bien en huir*» [15, p. 69] (Надо следовать своим стремлениям: они хорошо сделали, что бежали), — произносит Второй дровосек, Первый вторит ему: "*hay que **seguir el camino de la sangre** <...> **Vale más***

ser muerto desangrado que vivo con ella podrida» [15, p. 69] (Надо следовать по пути крови. <...> Лучше быть обескровленным мертвым, чем живым с гнилой кровью).

А. В. Февральский и Н. Р. Малиновская следуют за главной мыслью автора. «Надо **слушаться сердца**: они хорошо сделали, что бежали. / Надо **следовать велению крови**. <...> **Лучше истечь кровью и умереть, чем жить с гнилой кровью**» [16, с. 216], — пишет А. В. Февральский. С трижды повторенным словом «кровь» здесь возникает мотив смерти, неразрывно связанный с мотивом любви. «Гнилая кровь» — жизнь без любви, подобная смерти. Этот тройной повтор и слияние мотивов любви и смерти сохранены в переводе.

В переводе Н. . Малиновской Р. Малиновской: «Когда **сердце велит, надо идти**. Хорошо сделали, что сбежали. <...> **Надо идти, когда кровь зовет**. <...> **Лучше истечь кровью, чем сгноить ее**» [17, с. 154], — для гордого испанца — лучше смерть, чем отсутствие свободы.

Постепенно речь дровосеков превращается в песню-заклинание, песню-мольбу, начинающуюся с экспрессивного междометия "iAy!" («Ай/Ах!»), как в старинных песнях канте хондо. Хор заклинает луну не быть жестокой, укрыть влюбленных от погони: *"iAyluna mala! / Deja para el amor la oscurarama. / iAytristeluna! / iDeja para el amor la rama oscura!"* [15, p. 71] (Ах, злая луна / Оставь для любви темную ветку / Ах, печальная луна / Оставь для любви ветку темную). В переводах сохраняется стилистика и экспрессия канте хондо: «**Ах, луна, не будь жестокой!**» [16, с. 232], — звучит призыв хора в переводе Ф. В. Кельина. У А. М. Гелескула Луна — Месяц, согласно ремарке, появляется в «облике молодого дровосека с бескровным лицом»: «**Ай, незванный месяц, напоследок <...> Ай, недобрый месяц...**» [17, с. 155].

Последний диалог Леонардо и Невесты решен в поэтической форме. Слова героев полны отчаяния, чувственности и нежности. Как громкое «Оле!» звучит пылкое признание Невесты, которая чувствует, что ей и ее возлюбленному уже не спастись: *"iTe quiero! iTe quiero! iAparta! Que si matarte pudiera, te pondría una mortaja con los filos de violetas!"* [15, p. 78] (О, я люблю тебя! Люблю! Уйди!.. Если б я могла тебя убить, я б покрыла тебя саваном из фиалок!). В ее реплике благодаря звуковым повторам твердых согласных создается четкий ритм созвучный стуку каблучков (сапатеадо) или ударам кастаньет. В переводах сохраняются восклицания, но несколько меняется ритмический рисунок и реплики Невесты приобретают более мелодичную песенную интонацию («**О, я люблю тебя! Люблю! / Уйди! О, если б я могла / тебя убить, из ткани нежных / фиалок я б надела саван / на тело стройное! Уйди!**» [16, с. 237] — перевод Ф. В. Кельина. «**Желанный! Уйди, желанный! / Могла бы убить — убила / и в саван из незабудок / тебя обрядила, милый!**» [17, с. 162] — перевод А. М. Гелескула). В поэтическом объяснении в любви Леонардо и Невесты, как в ярком, страстном танце возникает образ огня, символа страсти. Невеста восклицает: *"iAy, qué lamento, qué fuego / Me sube por la cabeza! iQué vidrios se me clavan en la lengua!"* [15, p. 78] (Ах, что за крик, что за огонь поднимается в моей голове! Что за стекло в язык мне вонзилось!).

В переводе Ф. В. Кельина («**О, что за скорбь! И что за пламя / в моей бушует голове! / Что за стекло в язык вонзилось!**» [16, с. 236]) слова «скорбь», «пламя» и «стекло» придают трагическое звучание речи Невесты, а в переводе А. М. Гелескула («**Как голова пылает! / Нет сил! / И рана на ране! / Не слезы душат, не слезы — / осколки стекла в гортани!**» [17, с. 162]) градус экспрессии нарастает: Невеста «пылает» от душевных ран,

боль ее еще глубже, ощущается физически, фраза «осколки стекла в гортани» усиливает образ оригинала.

Сцена завершается ремаркой, автор поясняет кульминацию, оформляя фон трагедии музыкой и светом: "*Aparece la luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen **los dos violines**. Bruscamente se oyen **dos largos gritos desgarrados y se corta la música de los violines***" [15, p. 81-82] (Очень медленно появляется луна. Сцена приобретает насыщенный голубой свет. Слышны звуки двух скрипок. Внезапно раздаются два долгих, пронзительных крика, и скрипичная музыка обрывается). Две скрипки — два голоса, два героя. Музыка скрипок — жизнь героев обрывается «отчаянным криком», как в канте, где, по словам В. Ю. Силюнаса, «пение срывается в крик, в котором чудится и что-то первобытно дикое, и вопль ужаса и мольба о помощи» [18, с. 58-59] («Вдруг один за другим раздаются два **душераздирающих вопля**, и музыка обрывается» [16, с. 239] — перевод А. В. Февральского. «Вдруг ее обрывает **протяжный отчаянный крик, за ним другой**» [17, с. 165] — перевод Н. Р. Малиновской).

Действие завершается погребальным плачем Жены, Невесты и Матери. Последние реплика Матери в прозе снова превращается в печальную сигирийю. Оплакивая второго сына, как заклинание повторяет она Невесте:

«*Pero **¿qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa a mí nada de nada? Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiene juntos para descansar***» [15, p. 90] (Но что мне до твоей чести? Что мне до твоей смерти? Что мне вообще до чего-либо? Благословенна пшеница, ибо под ней мои сыновья; благословен дождь, ибо он омывает лица мертвых. Благословен Бог, что хранит нас вместе, чтобы мы могли отдохнуть). Оба перевода близки оригиналу и сохраняют все лексические и синтаксические повторы, передавая интонацию причитания («**Что мне твоя чистота? Что мне твоя смерть? Что мне до этого? Благословенна пшеница, ибо под ней мои сыновья. Благословен дождь, ибо он омывает мертвых. Благословен бог, ибо он всех нас успокоит**» [16, с. 246] — перевод А. В. Февральского. «**Что мне твоя честь? Что мне твоя смерть? Что мне вся суэта земная? Благословенна рожь — под ней сыновья мои. Благословен дождь — он омывает мертвых. Благословен Бог, ибо с ними нас успокоит**» [17, с. 172] — перевод Н. Р. Малиновской). Выражение "*nada de nada*" («ничего») — «*вся суэта земная*» в переводе Н. Р. Малиновской возвышает речь Матери, усиливает горестную ноту ее одиночества, характерную для сигирийи.

Мать произносит сложную фразу начиная ее с упоминания о ноже, как и в начале пьесы, Невеста повторяет часть этой фразы и в переводе Ф. В. Кельина эти слова Невесты стали финалом: "*Y esto es un cuchillo, / que apenas cabe en la mano; / pez sin escamas ni río / para que un día señalado, entre las dos y las tres, / con este cuchillo / se quedan dos hombres duros / con los labios amarillos*" [15, p. 92] (И это нож / что еле удержится в руке / рыбка без чешуи и без реки / чтобы в назначенный день, между двумя и тремя часами / остались два гордых мужчины / с пожелтевшими губами). В переводе ее реплика отличается возвышенностью и трагическим пафосом: «*Ножом вот этим...Он так мал, / что выпадает он из рук. / Он рыбкою без чешуи, / он рыбкой, брошенной на берег, / казался прежде, но в тот день, / который им судьбой назначен, / меж часом и двумя друг друга / ножом зарезали вот этим / два гордых и суровых мужа. / Теперь лежат они недвижно, / на их устах желтеет смерть*» [16, с. 247]. Но в оригинале

пьесу завершает сложная для понимания реплика Матери: *"Y apenas cabe en la mano, / pero que penetra frío / por las carnes asombradas / y allí se para, en el sitio / donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito"* [15, p. 92] (И едва помещается в руке / но проникает холодом / в пораженную плоть / и там останавливается, в том месте, / где дрожит спутанный / темный корень крика). Эти строки — финальный аккорд ее сигирийи, он пронзительным криком боли и отчаяния звучит в переводе А. М. Гелескула: *«И всего-то в ширину ладони, / но в живое тело / острое, пронизывая дрожью, / **входит до предела**, / до того последнего предела, / где **темно и дико** / **заплетены слепые наши корни / сердцевиной крика**»* [17, с. 174].

Пьеса Федерико Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба» — самая музыкальная пьеса испанского драматурга. Ее поэтика связана с образами испанского фольклора, обрядовыми песнями, ритмами испанской музыки и музыкального спектакля фламенко. Музыкальное начало в драме проявляется в тематических и эмоциональных контрастах, смене тональности структурных компонентов. Все эти компоненты связаны общим настроением тревоги и нарастающего напряжения, схожего с тем, что несет в себе народное искусство фламенко. Именно с перевода этой пьесы началось знакомство русского читателя с драматургией испанского автора. Первые переводчики пьесы стремились к точности, трансформируя текст, иногда подчеркивая трагический пафос, по-своему передали ее колорит и музыкальность. Их целью было ввести испанского автора в русскую литературу. Второму, более позднему переводу предшествовало многолетнее изучение творчества и эстетики Лорки отечественными и зарубежными литературоведами. Этот перевод был ориентирован на сценическое воплощение пьесы. Несмотря на трансформации, смену ритма и тональности, переводчиками, безусловно, воспринято и воссоздано музыкальное начало пьесы и ее фольклорная основа, благодаря чему русская «Кровавая свадьба» сохраняет экспрессивность и яркий испанский колорит.

Библиография

1. Житенев А. А. Музыкальный экфрасис и музыкальный код в прозе Н. Кононова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2018. № 4. С. 64-75.
2. Коляденко Н. П. Музыкальность художественной литературы: синестетический аспект // Идеи и идеалы. 2012. № 2. С. 142-149.
3. Римонди Дж. О роли музыкального экфрасиса в повести А. Ф. Лосева "Три Чайковского" // Studia Litterarum. 2020. № 1. С. 22-41.
4. Олицкая Д. А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы // Традиции и инновации в филологии XXI века: взгляд молодых ученых: материалы Всероссийской молодежной конференции, 23-25 августа 2012 г. Томск, 2012. С. 410-411.
5. Сметанина Н. А. Музыкальность пьес Эдварда Олби (на примере пьесы «Три высокие женщины») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. № 7. С. 2097-2103.
6. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010.
7. Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость: перевод с исп. / Сост., автор предисл. и коммент. Н. Р. Малиновская. М.: Прогресс, 1987.
8. Visente Yagüe Jara M.I. Federico Garcia Lorca a través de la música. Selección y análisis didáctico de un repertorio musical con hipotexto teatral / Bellaterra Journal of Teaching & Learning of Language Literature. 2019. Vol. 12(4), Nov-Dic. Pp. 81-101. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/jtl3.831>
9. Гуарнидо Х. М. Федерико Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников. М.: Terra,

1997.

10. Kube Tamayo L. Tradición y flamenco: la música ideada por Lorca para "Bodas de Sangre" // La nueva alboreá. Revista de la Junta de Andalucía. 2018. Pp. 44–51.
11. Бенсуссан А. Гарсия Лорка. М.: Молодая гвардия, 2014.
12. Февральский А. В. Драматургия Федерико Гарсиа Лорки // «Кровавая свадьба». М.: Искусство, 1939.
13. Калашникова Е. По-русски с любовью: Беседы с переводчиками. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
14. Малиновская Н. Р. Самая печальная радость // Тема с вариациями. М.: Центр книги Рудомино, 2014.
15. García Lorca F. Bodas de Sangre. Edición Brontes. Barcelona: Olmak Trade S.L., 2017.
16. Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. Стихи, театр, проза: Пер. с исп. / Редкол. А. Минин, Л. Осповат, Г. Степанов и др.; Сост. и примеч. Л. Осповата. М.: Художественная литература, 1986.
17. Гарсиа Лорка Ф. Кровавая свадьба: пьесы / Федерико Гарсиа Лорка; перевод с испанского; составление и комментарии Н. Малиновской. М.: Текст, 2020.
18. Силюнас В. Ю. Федерико Гарсиа Лорка. Драма Поэта. М.: Наука, 1989.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Так называемый вопрос интермедиальности художественных текстов последнее время часто рассматривается в научных работах. Стоит признать, что связь музыки и литературы несомненна, органична, концептуальна. Следовательно, указанный вектор исследований вполне целесообразен. Автор рецензируемой статьи вначале отмечает, что «музыка в художественном произведении может быть не только фоном, звучать в исполнении героя, но и инструментом развертывания сюжета, создания образа героя, общей атмосферы, средством художественного выражения экспрессии, создания лирического, трагического эффектов, особого напряжения. Она становится, по словам Дж. Римонди, «органическим компонентом поиска новых средств художественной выразительности». Удачное, на мой взгляд, начало задает и весь вариант разверстки вопроса на примере драмы Федерико Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба» в русских переводах. Работа целостна, оригинальна, информативна, серьезных фактических неточностей в тексте не выявлено. Автор стремится к максимуму объективации вопроса; должный ряд позиции вводится достаточно грамотно: например, «Федерико Гарсиа Лорка был не только поэтом и драматургом, но художником, режиссером и музыкантом. Он получил домашнее музыкальное образование, играл на фортепиано и сочинял музыку. С народной музыкой был знаком с детства, путешествовал по Испании записывал, собирал, аранжировал испанские народные песни и изучал испанский фольклор, «не как ученый, но как поэт» [7, с. 81], постигая глубину древнего песенного стиля канте хондо, прекрасно играл на гитаре и любил фламенко. Дружба со знаменитыми музыкантами и композиторами того времени Мануэлем де Фальей, Адольфо Саласаром, Густаво Питталугой, гитаристами Андресом Сеговия, Рехино Санчесем де ла Маса, певицей Энкарнасьон Лопес (Архентинитой) повлияла на творчество Лорки поэта и драматурга», или «В пьесах Лорки «музыка не случайное украшение, а важнейшая составная по-лоркиански выразительных сценических решений. <...> Чувствуется, что поэту необходимы музыкальный ритм и мелодия, чтобы придать особую силу слову и добиться наиболее полного сценического выражения. Ни один автор (включая Лопе) не

обращается к музыке с таким постоянством, ни у кого она не имеет такой органической связи с развитием сюжета» — заметил друг поэта Х. М. Гуарнидо [9, с. 187]». Как видим ссылки и цитации даются также в режиме регламентаций издания. Считаю, что авторская позиция в работе высказана с достаточной степенью аргументации, объективность взгляда налична. Стиль сочинения соответствует собственно научному типу: например, «Пьеса Лорки «Кровавая свадьба» воплощена в различных сценических формах — опере, балете, музыкальном спектакле фламенко. Связи пьесы «Кровавая свадьба» с классической музыкой посвящена работа Класа Воунша, где автор соотносит композицию и сюжет пьесы с кантатой И. С. Баха «Wachet auf, ruft uns die Stimme» BWV 140» («Проснитесь, нас голос зовет»), созданной композитором на основе церковной песни Филиппа Николаи», или «Музыку к пьесе «Кровавая свадьба» написал сам автор, обработав народные мелодии, и он же выступил его режиссером. При постановке спектакля Лорка особенно внимательно следил за передачей песенных элементов. Как отмечает А. Бенсуссан, Лорка уже писал музыкальные фрагменты к драмам «Мариана Пинеда (1925) и «Чудесная башмачница» (1926), но именно в драме «Кровавая свадьба» он проявляет себя настоящим композитором, «он хотел, чтобы все лирические места в этой трагедии были пропеты» [11, с. 288]. Гарсия Лорка создал для спектакля шесть музыкальных композиций. Основа ритма пьесы — испанские народные песни, коплы и ритмы фламенко» и т.д. Цитаты даются в унифицированном режиме. Рецензируемый материал оригинален, самостоятелен, отличает работы и научный сред, который в массе критических источников активно еще разбирался. Открытые источники даются в режиме буквальная ссылки: «А. М. Гелескул — поэт, переводчик, эссеист, исследователь испанской народной песенной поэзии перевел все лирические произведения Гарсия Лорки. В переводе стремится не столько к точности, сколько к воссозданию экспрессии, считая перевод искусством: «родственным исполнительскому, переложением с одного музыкального инструмента на другой» [13, 156]. В этом кроется суть его переводческой стратегии — уйти от буквализма, сделать текст понятным русскому читателю, но в то же время, по словам Н. Ю. Ванханен, «спеть в унисон с голосом автора» (Ванханен Н. Ю. Поэзия, данная во всех ощущениях // Книжный клуб, № 2, 2006 URL: <https://geleskulam.narod.ru/translate.html>)». Разные переводы драмы Федерико Гарсия Лорки «Кровавая свадьба» умело соотносятся, выявляется разница языкового оформления. Считаю, что примеров / иллюстраций в работе достаточно; режим компаратива введен в таблично-визуальном формате, что вполне уместно. Выводы по работе есть рациональный итог всего исследования: «Музыкальное начало в драме проявляется в тематических и эмоциональных контрастах, смене тональности структурных компонентов. Все эти компоненты связаны общим настроением тревоги и нарастающего напряжения, схожего с тем, что несет в себе народное искусство фламенко. Именно с перевода этой пьесы началось знакомство русского читателя с драматургией испанского автора. Первые переводчики пьесы стремились к точности, трансформируя текст, иногда подчеркивая трагический пафос, по-своему передали ее колорит и музыкальность. Их целью было ввести испанского автора в русскую литературу. Второму, более позднему переводу предшествовало многолетнее изучение творчества и эстетики Лорки отечественными и зарубежными литературоведами. Этот перевод был ориентирован на сценическое воплощение пьесы». Серьезных фактических ошибок в тексте не выявлено, тема соотносится с одной из рубрик издания; материал практически ориентирован. База источников достаточна, формальный грейд выдержан. Тема исследования раскрыта, цель достигнута. Рекомендую статью «Рецепция музыкального начала драмы Федерико Гарсия Лорки «Кровавая свадьба» в русских переводах» к публикации в журнале «Филология: научные исследования».