

Филология: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Ситникова И.А. Поэтика пьесы Ф. Г. Лорки «Йерма» в переводе Н. Л. Трауберг и А. М. Гелескула // Филология: научные исследования. 2024. № 7. DOI: 10.7256/2454-0749.2024.7.71285 EDN: OFZTEL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71285

Поэтика пьесы Ф. Г. Лорки «Йерма» в переводе Н. Л. Трауберг и А. М. Гелескула

Ситникова Инна Анатольевна

старший преподаватель; кафедра романо-германской филологии Восточного института-Школы 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:

10.7256/2454-0749.2024.7.71285

EDN:

OFZTEL

Дата направления статьи в редакцию:

18-07-2024

Аннотация: Предметом исследования является поэтика перевода пьесы Федерико Гарсиа Лорки «Йерма» (1934). Объектом исследования послужили текст оригинала пьесы на испанском языке и его перевод на русский язык, выполненный Н. Л. Трауберг (проза) и А. М. Гелескулом (поэзия) и опубликованный в издании «Федерико Гарсиа Лорка. Избранные произведения в 2-х томах» в 1975 г. В статье рассматриваются особенности поэтики пьесы Гарсиа Лорки «Йерма»: лиризм, основные мотивы, традиции испанского народного песенного искусства канте хондо. Приводятся точки зрения исследователей в отношении жанрового своеобразия и поэтики пьесы, позиция переводчиков. Особое внимание уделяется особенностям восприятия поэтики пьесы и их воссозданию в переводе на русский язык. Для проведения исследования был использован метод структурного и мотивного анализа для выявления особенностей структуры пьесы и ее основных мотивов. Использование сравнительно-сопоставительного метода позволило выявить черты сходства и различия поэтики оригинала и перевода. Основными выводами проведенного исследования являются выявление близости поэтики перевода поэтике оригинала, сохранение переводчиками

свойственных драме черт поэтики, таких как лиризм, элементы стилистики народного искусства канте хондо, передача экспрессивности оригинала, создание общей атмосферы «трагической поэмы» и «лирического» образа главной героини. Отмечается стремление авторов перевода не только сохранить национальный колорит испанского текста, но и «приблизить» пьесу русскому читателю и зрителю. Новизна исследования заключается в том, что впервые была предпринята попытка провести сравнительно-сопоставительный анализ оригинала и перевода пьесы Гарсиа Лорки «Йерма» и выявить особенности ее воссоздания на русском языке в связи с проблемой рецепции свойственных драматургии Лорки фольклорных традиций и реализации авторского замысла.

Ключевые слова:

пьеса, трагическая поэма, поэтика, оригинал, перевод, переводческое восприятие, лиризм, канте хондо, мотив смерти, мотив увядания

Пьеса Федерико Гарсиа Лорки «Йерма», написанная в 1934 году, по определению автора — «трагическая поэма» и «настоящая трагедия» [\[1, с. 208\]](#). Созданная по форме древнегреческой трагедии, она отличается особым лиризмом, основанным на традиции испанской народной песни и стилистике древнего искусства канте хондо. Пьеса имеет сходства с лирической драмой. Согласно Ч. Добреву, «лирической драме присуще особый сюжет, особый тип героя и особая эмоциональность. Все внимание здесь сосредоточено на внутренних переживаниях героев, монологи преобладают над диалогами, внешнее действие может быть лишено внешней динамики» [\[2, с. 82\]](#). В драме «Йерма» главный образ — это чувства, чувства Йермы. Это живое развитие страсти, автор отбрасывает все внешнее, «обнажает» душу героини. Так, по замечанию брата поэта Франсиско Гарсиа Лорки, эта драма «в строгом смысле слова, не имеет сюжета», а «по замыслу и воплощению наиболее близка жанру трагедии, ее сюжет полностью подчинен страсти» [\[3, с. 263–264\]](#). Н. Р. Малиновская называет пьесу «Йерма» «лиричной», так как «все ее события исходят из внутренней характерности героини. Йерма — предельно цельный человек. Смысл ее жизни сосредоточен в одном желании, от него — все ее мучения, мечтания, ошибки», — пишет исследователь [\[4, с. 19\]](#).

Главная тема пьесы, материнство как смысл жизни женщины, раскрывается в противопоставлении мотивов плодородия и бесплодия, цветения и увядания, радости и страдания, жизни и смерти. Для главной героини без ребенка жизнь не имеет смысла, в отчаянии она убивает мужа, не разделявшего ее надежды и мечты быть матерью. Ее страстное желание приводит к трагедии.

Лиризм пьесы связан с созданием образа Йермы, а его основа древняя форма андалузского народного песенного стиля — канте хондо. Сама пьеса похожа на грустную протяжную песню, раскрывающую трагическую историю героини. «В ней отсутствуют фантастические элементы для того, чтобы подчеркнуть драматизм действия и сосредоточить его на внутреннем мире героини. <...> трагическое в «Йерме» обусловлено только силой, с которой героиня переживает внутренний конфликт, и более ничем», — пишет Франсиско Лорка [\[3, с. 263\]](#). Исследователь указывает на особую роль поэтического начала в создании образа Йермы. Свою горечь, тоску и одиночество она изливает в стихах, песнях и поэтических монологах наедине с собой.

По словам Г. И. Тамарли, пьеса «Йерма» «во многом соответствует античным канонам <...> как в античной монодраме, Йерма изображается в жизненно значимый момент, показываются все шаги, которые она совершает для достижения своей мечты» [\[5, с. 54\]](#). Жажда материнства и невозможность иметь сына, приводит к одиночеству и страданию. Героиня не властна над непреодолимым жизненным обстоятельством, она борется с ним, оставаясь верна и долгу, и своему желанию, но судьбу побороть не может [\[5, с. 282\]](#).

Э. Сармати называет пьесу «Йерма» – «настоящей трагедией, где есть Фатум, высший закон, некая слепая сила, не подчиняющаяся человеческой воле. <...> Лорка использовал целую палитру символических образов — это вода, роза, песок. Эти образы тесно связаны с темой трагедии, с противопоставлением плодородия окружающей природы и бесплодия героини» [\[6, р. 29\]](#).

На русском языке драма «Йерма» представлена в трех переводах: А. В. Кагарлицкого и Ф. В. Кельина (1944), Н. Л. Трауберг и А. М. Гелескула (1975) и Н. Р. Малиновской и А. М. Гелескула (1986).

Первый перевод пьесы был выполнен в 1944 г., когда о жизни и творчестве Гарсиа Лорки было известно мало. Безусловно, этот перевод является ценным, он впервые познакомил русского читателя с малоизвестной в то время драматургией Лорки. Мы предпринимаем попытку анализа следующего перевода пьесы для создания более полного представления о ней в русской рецепции.

Основным принципом перевода для Н. Л. Трауберг, по ее словам, было: «сделать так, чтобы воздействие твоего текста было равно воздействию оригинала», в переводе «всегда нужно решать, чем можно пожертвовать, а чем нельзя. Есть писатели, переводя которых, нужно быть очень точным, а есть книги, где главное — воздействие. И ради этого воздействия можно делать все. Только бы воздействие твоего перевода было равно воздействию оригинала» (из интервью Н. Л. Трауберг для книги Е. Калашниковой «По-русски с любовью: Беседы с переводчиками». М.: Новое литературное обозрение, 2008). На наш взгляд, в отношении текста пьесы Лорки переводчик следует этому принципу. Трансформируя оригинал, иногда допускает неточности, но воссоздает атмосферу трагедии и образ главной героини, вместе с тем делает речь героев более динамичной, понятной читателю и доступной для сценического воплощения пьесы.

А. М. Гелескул — поэт, переводчик, эссеист, исследователь испанской народной песенной поэзии. Он перевел все лирические произведения Гарсиа Лорки. Н. Ю. Ванханен так говорит о его переводах — это «не переложения с одного языка на другой, не зарифмованный рассказ о мыслях и чувствах иноязычного автора, а как будто явление этого автора. <...> То, что он делает, — всегда поэзия. <...> Гелескул установил тот камертон, к которому вольно и невольно прислушивались следующие переводчики Лорки» [\[7\]](#).

В переводе А. М. Гелескул стремится не столько к точности, сколько к воссозданию экспрессии. В интервью 2008 г. А. М. Гелескул говорит, что считает перевод не ремеслом, не творчеством, но искусством: «Другое дело, всегда сомневаешься, насколько ты сам искусен. Это искусство, родственное исполнительскому, но не совсем — скорее это переложение с одного музыкального инструмента на другой. И вот что важно. Существуют переложения Баха для гитары, но при этом гитара не должна задыхаться под непосильным бременем звуков, а говорить своим голосом. Но это уже зависит от музыканта» (из интервью А. М. Гелескула для книги Е. Калашниковой «По-

русски с любовью: Беседы с переводчиками». М.: Новое литературное обозрение, 2008). В этом кроется суть переводческой стратегии А. М. Гелескула — уйти от буквализма, сделать текст понятным русскому читателю, но в то же время «спеть в унисон с голосом автора».

Йерма — в переводе бесплодная, или сухая земля. Мотив смерти возникает уже в ремарке к началу действия драмы. Когда поднимается занавес, Йерма спит. Появляется пастух, ведущий за руку маленького мальчика в белом. Это призрак несостоявшейся любви Йермы и ребенок, что у нее никогда не родится. Пастух исчезает и «сцена озаряется веселым, весенним, утренним светом» [8, с. 248]. Звучит колыбельная. Но ее поет голос за сценой, это народная колыбельная, она не успокаивает малыша, но предупреждает об опасности внешнего мира. Согласно К. Г. Юнгу, «сон пророчит будущее, он возникает из подсознания, из неизвестной, но важной части души и тесно связан с нашими желаниями. Желание — источник сна, плод бессознательного» 9, с. 23]. Колыбельная — как грань между сном и явью, верх бессознательного желания, стремившегося вырваться на свободу. Песня рождает антитезу с именем героини, она является основой трагедии и душевного состояния Йермы. Гарсиа Лорка в лекции «Колыбельные песни» (1928) отмечает, что в поэтическом мире народных колыбельных ребенка, а иногда и мать, «подстерегает опасность» и им «надо уменьшится, умалиться, съежится между стенками шалашика, забраться во что-нибудь маленькое» [10, с. 463].

Таблица 1. Колыбельная из первого действия драмы

Оригинал	Подстрочник	Перевод М. А. Гелескула
A la nana, nana, nana, a la nanita le haremos una chocita en el campo y en ella nos meteremos [11, p. 19].	Песня, песня, песня Для малыша построим В поле шалашик И в нем спрячемся мы.	Баю, милый, баю, Спи, родной, усни. Выстроим шалашик, Заживем одни [8, с. 248].

А. М. Гелескул приближает ее мотив русской колыбельной, добавляет припев «баю, баю, спи родной, усни», фразы, что убаюкивает, успокаивает малыша. Есть ощущение опасности: «выстроим шалашик»/ «заживем одни», но в оригинале яснее звучит мотив угрозы, пробуждающий чувство тревоги: мать и дитя должны спрятаться, укрыться от этой опасности. Фраза «Заживем одни» в переводе подтверждает, что Йерме кроме ребенка никто не нужен.

Действие драмы открывает домашняя сцена. Ранним утром Йерма провожает мужа в поле. Беспокоится, что супруг работает много, сил у него не хватает, раньше он был другим: "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" [11, p. 20]. В переводе ее реплика более краткая: «Сходил бы ты на реку, поплавал или влез бы на крышу в ливень. **Мы женаты два года**, а ты все печальней, все хуже, словно растешь в землю» [8, с. 249]. В оригинале они женаты двадцать четыре месяца, а не два года — время для героини тянется, она считает дни, надеясь, что мечта ее исполнится. По замечанию Б. И. Зингермана «время в драмах Лорки длится ровно столько, сколько нужно, чтобы в душном, застывшем мареве сгустились тучи и разразилась гроза, чтобы слепополуденный зной сменился злобющей прохладой ночи» [12, с. 219].

К. Бриан Моррис называет Йерму «неполной», не только потому, что «у нее нет и не будет ребенка», но и потому, что «не один лишь он ей нужен, а еще любовь, нежность, понимание, страсть, свобода» [\[13, с. 20\]](#). Нуждаясь в любви и заботе, она представляет: “Si yo estuviera enferma me gustaría que tú me cuidases. **“Mi mujer está enferma. Voy a matar ese cordero para hacerle un buen guiso de carne.” “Mi mujer está enferma. Voy a guardar esta enjundia de gallina para aliviar su pecho, voy a llevarle esta piel de oveja para guardar sus pies de la nieve.”** Así soy yo. Por eso te cuido”[\[11, p. 20\]](#). «Если бы я захворала, я бы рада была твоей жалости: **“У меня жена хворает,** заколю-ка я ягненка, нажарю ей вкусного мяса”; **“У меня жена хворает,** натоплю куриного жиру, грудь ей разотру, принесу овчину, укутаю ей белыеноги”. Вот я чего хочу, потому о тебе и забочусь» [\[8, с. 249\]](#). “Así soy yo” — «я такая есть» — Йерма заботиться о муже только потому, что ждет от него подобного отношения, но это — не любовь. Хворать — устаревший вариант слова болеть, разговорного стиля упрощает речь Йермы-крестьянки, вводит мотив увядания. В переводе подчеркивается, что молодая красивая женщина, хворает, как старушка от давней болезни, не может иметь детей.

В песне-диалоге с несуществующим ребенком создается образ Йермы как лирической героини, ее грустная песня по тональности схожа с песнями канте хондо. Канте хондо — «глубокое пение», по замечанию А. М. Гелескула, «в буквальном смысле неотделимо от певца: не в мелодии или словах, а именно в исполнении оно обретает высший конечный смысл» [\[14, с. 37\]](#). Стихи в канте «печальны, откровенны <...> и жестоко правдивы [\[14, с. 47\]](#). «Канте едино с испанской песенной поэзией и общим ее стремлением поднять житейский драматизм на высоту вечных вопросов. Но это усилие — через собственную боль постичь загадку человеческой судьбы — в канте становится отчаянным и почти героическим», <...> канте — трудно потому, что трудна его сквозная мысль о неискупимости страдания», – пишет А. М. Гелескул [\[14, с. 34-35\]](#). Главный образ песен канте — тоска на фоне андалузской ночи. По словам Лорки, «бесконечные оттенки Страдания и Горя выражены в канте хондо с величайшей точностью и правдивостью». <...> Канте хондо — это песня соловья без глаз, пение вслепую; и потому лучшей декорацией для слов и древних мелодий канте хондо является ночь» [\[1, с. 30\]](#). В художественном мире канте ночь связана с тайной, а для Лорки и жизнь и смерть — это тайна.

Йерма поет:

Таблица 2. Песня Йермы из первого действия драмы

Оригинал	Подстрочник	Перевод А. М. Гелескула
¿De dónde vienes, amor, mi niño?	Ты откуда идешь, любимый мой мальчик?	Ты откуда идешь, сыночек?
De la cresta del duro frío.	С горы сурового холода.	И з холодной, из вечной ночи.
¿Qué necesitas, amor, mi niño?	Что нужно тебе, любимый мой мальчик?	Чем согрею тебя, сыночек?
La tibia tela de tu vestido [11, p. 22] .	Теплая ткань твоего платья.	Теплотою твоих сорочек [8, с. 250] .
< >		

En el patio ladra el perro, en los árboles canta el viento. Los bueyes mugen al boyero y la luna me riza los cabellos [11, p.22] .	Во дворе пес лает, Среди деревьев поет ветер. Волы мычат на погонщика. И луна мне косы заплетает.	Чу! Залаял наш пес дворовый, Замычали во сне коровы, Плачет ветер и ночь темна, А в косе у меня луна [8, с. 250] .
--	--	---

«Чу! Залаял наш пес дворовый / замычали во сне коровы» создает ощущение тревоги, приближающейся опасности. Добавленная переводчиком строка «плачет ветер и ночь темна» усиливает печальное настроение, а заключительная фраза: «А в косе у меня луна» — практически точно воссоздает связанный с мотивом смерти образ оригинала. Ветер и плачь — ведущие образы песен канте хондо.

Йерма готова терпеть любую боль, чтобы стать матерью, ждет, «когда тело запахнет жасмином». Жасмин — цветок любви, супружеского союза. В Андалусии — это и символ плодородия, «цветения», по которому томится Йерма. Как отмечает А. Бенсуссан «для андалузской души белый цвет жасмина с его сильным головокружительным ароматом символизирует плодородие в чистом виде» [\[15, с. 336\]](#). В произведениях Лорки жасмин символизирует страсть. Здесь это страстное желание Йермы родить сына. М. К. Салатино де Субириа пишет, что «аромат жасмина, солнце и струящиеся ручьи выносят на сцену чувство Йермы, которая хочет стать матерью, не только по зову души, но и из-за неизбежного влечения инстинкта. Это таинственная сила, которая протягивает ветви к свету и заставляет плясать ручьи» [\[16\]](#).

Таблица 3. Песня Йермы из первого действия драмы

Оригинал	Подстрочник	Перевод М. А. Гелескула
Te diré, niño mío, que sí, tronchada y rota soy para ti. ¡Cómo me duele esta cintura donde tendrás primera cuna! ¿Cuándo, mi niño, vas a venir? ¡Cuando tu carne huele a jazmín! ¡Que se agiten las ramas al sol	Скажу тебе, мой сын – да. Сломлена и разбита я для тебя. Как же болит этот пояс, где будет тебе первая колыбель! Когда, мой сын, ты придешь? Когда тело запахнет жасмином! Пусть трепещут ветви на солнце и плещутся ручьи вокруг.	Все, что силы мои сломило, Для тебя я терпела, милый, И тебя я ношу, как рану, И тебе колыбелью стану! Но когда же ты станешь сыном? Когда тело дохнет жасмином. Заплетись на заре вьюнок,

y salten las fuentes alrededor! [11, p. 23]	Заиграйте ручьи у ног! [8, с. 250]
--	---

Дважды повторяющиеся строки оригинала: “*Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor!*” в переводе переданы разными фразами: «*Завивайся в ночи вьюнок, / Заплетайте, ручьи, венок!*» — в начале песни и строки, напоминающие молитву, обращенную к животворящим силам природы: «*Заплетись на заре вьюнок, / Заиграйте ручьи у ног!*» — завершают песню Йермы. *Вьюнок* и *венки* связаны с мотивом жизни, символизируют семейное счастье, любовь, вечное обновление. Фраза из текста оригинала: «*как болит мой пояс / где будет твоя первая колыбель*» в переводе становится более экспрессивной за счет повторов и рифмы: «*и тебя я ношу как рану, / и тебе колыбелью стану*» — Йерма представляет, что желание ее осуществилось, она ощущает это физически. А крик отчаяния: «*Но, когда же ты станешь сыном?*» — как возглас певца при исполнении канте.

В последней сцене первого акта Йерма слышит песню пастуха Виктора, в ней звучит мотив несостоявшейся любви. По замечанию П. Пинто, «Йерма умирает от жажды, а голос Виктора подобен струе воды, он тот источник, что она ищет, чтобы утолить жажду» [\[17, p. 294\]](#). “*Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca*” [\[11, p. 37\]](#). «Голос какой звонкий! Словно вода струится у тебя во рту» [\[8, с. 258\]](#), — говорит она Виктору. Йерма подхватывает и продолжает песню, и эта песня объясняет причину ее страданий.

Таблица 4. Песня Виктора из первого действия драмы

Оригинал	Подстрочник	Перевод М. А. Гелескула
¿Por qué duermes solo, pastor?	Зачем один ты спишь, пастух?	Зачем один ты спишь, пастух?
En mi colcha de lana dormirías mejor.	На моем шерстяном одеяле, ты бы лучше спал.	Под пеленой моих волос
Pastor, pastor.	Пастух, пастух.	теплей и слаще бы спалось.
¿Qué quiere el monte de ti pastor?	Что хочет гора от тебя, пастух?	Пастух, пастух.
Monte de hierbas amargas,	Гора горьких трав,	Зачем ты каменной горе, пастух?
¿qué niño te está matando?	Что за дитя убивает тебя?	Гора-вдова, полынь-трав,
¡La espina de la retama! [11, p. 36]	Колючка дрока.	Пастушья кровь тебе не впрок!
		Одно родишь — колючий дрок! [8, с. 258]

В переводе возникает «пелена волос» вместо «шерстяного одеяла», где «пастух бы спал слаще», но возможность взаимной любви как залога рождения детей упущена. Переводчик отходит от оригинала, создает рифмованные строки и, несмотря на лексическое несоответствие, очень точно объясняет смысл песни и усиливает

трагический настрой. Герои не смогли распознать зарождающееся нежное чувство, и теперь без любви Йерма как «каменная гора», что «родит колючий дрок».

Первая картина второго действия драмы начинается с песни деревенских женщин. Сцена построена в форме диалога с лирическими вставками — колас, четверостишьями с сюжетом. Копла ("copla") — наиболее распространенная форма испанской народной поэзии. По словам А. Е. Пановой, «минимальное стиховое пространство, которое способно вместить и рассуждения, и небольшие сюжеты, и даже две ситуации (два сюжета), которые рассматриваются параллельно» [\[18, с. 299\]](#).

Таблица 5. Песня прачек из второго действия драмы

En el arroyo frío	В ручье холодном	В ручье твой пояс мою,
Lavo tu cintura, como un jazmín caliente	Твой пояс мою	Блестит как рыба.
Tienes la risa [11, p. 40] .	Как жасмин горячий	Жасмин на солнцепеке —
	Твоя улыбка	Твоя улыбка [8, с. 260] .

Первое четверостишие – народная песня, где Лорка меняет лишь одно слово: *claro* (чистый) на *frío* — *холодный ручей*. Переводчик стремится воссоздать форму народной коплы. Женщины прачки — это сразу несколько народных характеров, которые ясно раскрывают уклад деревенской жизни и ее ценности. Это хор, что комментирует действие. Их куплеты описывают таинство зарождения новой жизни, периода ожидания и рождения ребенка, в конце предвещают горе той, что не живет по установленным законам, не любит мужа. Хор воспекает чувственную любовь и продолжение жизни. Как отмечает Г. И. Тamarли, «в деревне, где люди пьянеют от солнца, земли, травы, цветов, живут в близи скотных дворов, любовь и эротичность слиты воедино» [\[5, с. 234\]](#).

Таблица 6. Песня прачек из второго действия драмы

Оригинал	Подстрочник	Перевод М. А. Гелескула
Alegría, alegría, alegría!	Радость, радость, радость	О диво, диво, диво,
Del vientre redondo bajo la camisa!	Круглый живот под рубашкой!	Круглится мое платье!
¡Alegría, alegría, alegría!	Радость, радость, радость!	О, тайна, тайна, тайна
¡Ombligo, cáliz tierno de maravilla!	Пуповина, кубок нежный чуда!	из-под семи печатей!
¡Pero, ay de la casada seca!	Но, горе ей сухой замужней!	Беда, беда бесплодной —
¡Ay de la que tiene los pechos de arena! [11, p. 44]	Горе той, чья грудь из песка!	Тебе, сухое лоно, песок безводный! [8, с. 264]

Повторяющиеся слова песни: "¡Alegría, alegría, alegría!" («Радость, радость, радость») в переводе звучат так: «О, диво, диво, диво / О, тайна, тайна, тайна!», повторы сохраняются, но меняется семантика, вместо телесной метафоры автора, сравнения

«пуповины» с «нежным кубком», — это «тайна из-под семи печатей». Такое переводческое решение указывает на стремление передать сакральный смысл рождения как тайны, мотив жизни становится ведущим, подчеркивается важность материнства в жизни женщины. Но строки, усиливающие мотив бесплодия, завершают песню: «Беда, беда бесплодной — / Тебе сухое лоно, песок безводный!». Безводный — без воды, без жизни, Йерма уже не живет.

В собственном доме она как в тюрьме, ей запрещено выходить даже за водой: “Quiero **beberagua** y no hay vaso ni agua, **quierosubir** al monte y no tengo pies, **quierobordar** mis enaguas y no encuentro los hilos” [11, p. 51]. «Я хочу пить — а воды нет, я хочу в лес — а ноги не ходят, хочу вышивать — а ниток не найду» [8, с. 267]. Йермы больше не может сдерживать боль и отчаяние. Перевод близок и по смыслу, и по ритму, несмотря на некоторое сокращение. В оригинале у нее нет «ни стакана, ни воды» (*no hay vaso ni agua*), и, дословно: «нет ног» (*no tengo pies*) — Йерма не чувствует себя живой, похоронена заживо. Вода безусловно символизирует жизнь, жажда материнства для Йермы — жажда жизни. Сохраняются повторы и параллельные конструкции, а использование в переводе тире придают динамичность, высокую эмоциональность речи героини. По словам В. Ю. Силюнаса, Йерме свойственна «энергия поэтического вдохновения, сказывающаяся прежде всего в повышенной образности ее речей» [19, с. 233].

Кроткая, заботливая Йерма в начале пьесы, по словам М. И. Тamarли, постепенно за пять лет замужества превращается в «бурный поток!» [5, с. 242]. Она по-прежнему, честна, верна и послушна супругу. Но в ее душе растет ненависть, она готова возразить мужу и ее не пугает, что подумают люди, а честь для нее главная ценность. Л. С. Осповат о Йерме пишет так: «ее честь — это ее собственная жажда цельности, чистоты, правды, потребности жить, не изменяя себе и людям» [20, с. 374]. Гарсиа Лорка подчеркивает цельность характера героини и верность своим убеждениям.

Йерме очень горько, невыносимо ее бесплодие на фоне цветущей и плодоносящей природы. В отчаянии она говорит Хуану: “Vivo sumisa a ti, y **lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes**. Y cada día que pase será peor. Vamos a callarnos. **Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda**, pero no me preguntes nada. Si pudiera de pronto volverme vieja y tuviera la boca **como una flor machacada**, te podría sonreír y conlleva la vida contigo. **Ahora, ahoradéjame con mis clavos**” [11, p. 49-50]. «Я тебя не обижаю, во всем слушаюсь, а горе мое — в сердце. И с каждым днем все будет хуже. Давай лучше помолчим. Я свой крест снесу, только ты меня не расспрашивай. Состариться бы поскорей, увянуть бы, я бы тебе улыбалась и жила бы твоей жизнью. А пока ты не трогай меня, не бреди душу» [8, с. 266] — здесь снова возникает мотив увядания. Горе у нее не только в сердце, но “*pegado a mis carnes*” — дословно «срослось с телом».

Йерма просит не мучить, не беречь ее раны, оставшись одна, словно во сне произносит свой поэтический монолог:

Таблица 7. Монолог Йермы из второго действия драмы

Оригинал	Подстрочник	Перевод А. М. Гелескула
¡Ay, qué prado de pena!	Ах, что за луга из горя!	Какая пустошь горя!
¡Ay, qué puerta cerrada	Ах, что за дверь	А божий мир за стенами все краше!

a la hermosura!	закрытая для красоты!	Под полотном
¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido!	Ах, грудь слепая под моим платьем!	засохшиеся груди,
¡Ay, palomas sin ojos ni blancura!	Ах, голубки без глаз и белизны!	Две горлинки, ослепшие в неволе!
¡Ay, qué dolor de sangre prisionera	Ах, что за боль плененной крови мне ос вбивает в затылок!	О кровь моя, которую сгноили!
me está clavando avispa en la nuca!	Но ты должен прийти, любимый мой сын,	Ее стрекала, жгучие до боли!
Pero tú has de venir, amor, mi niño,	Ведь дает соль вода, земля — плоды, а наше чрево хранит детей сердечных,	Но ты, мой сын, ты должен появиться,
porque el agua da sal, la tierra fruta,	Как облако пресный дождь несет.	У моря — соль, земле расти травой,
y nuestro vientre guarda tiernos hijos		А тело нас детьми благословляет,
como la nube lleva dulce lluvia [11, p. 53] .		Как облака водою дождевою [8, с. 268] .

В ее монологе противопоставляются образы, связанные с мотивами жизни и смерти: земля, трава, дождевая вода и пустошь, жгучие стрекала, «засохшиеся груди». Метафора боли, что испытывает Йерма осязаема, эта физическая боль передана через телесные образы. Сравнивая «засохшую грудь», с «двумя горлинками, ослепшими в неволе, что шалеют словно кони в буреломе» переводчик меняет семантику, но воссоздает экспрессивный образ оригинала, увеличивает эмоциональный накал всего монолога, превращая его в молитвенный ритуал. Опускается и междометие «Ау!» («Ах!») характерное для песен канте хондо, но сохраняется восклицательные предложения: «Какая пустошь горя! / А божий мир за стенами все краше!», это усиливает противопоставление мотивов цветения и плодородия внешнего мира и горестного бесплодия Йермы. Мотив смерти при жизни снова звучит во фразе: «О кровь моя, которую сгноили!» (в оригинале «кровь в неволе») — подчеркивает невозможность материнского счастья без любви.

В третьем действии драмы Йерма обращается к знахарке, совершает молитву и ритуалы на кладбище, отправляется на богомолье к чудотворной иконе Иисуса вместе с другими женщинами. Молитва Богу звучит больше в языческом ключе чем в христианском, женщины словно молят Богиню-Мать, саму землю дать им частичку ее плодородия: «В сырых рабынях затепли темное пламя земное!» — поют они.

Таблица 8. Песня паломниц из третьего действия драмы

Оригинал	Подстрочник	Перевод А. М. Гелескула
Señor, que florezca la rosa,	Господь, пусть расцветет роза,	Боже, раскрой свою розу,
no me la dejéis en sombre.	Не оставляй ее во мраке.	Сжался, Господь, надо мною!
		Желтую розу Господню

Sobre su carne marchita florezca la rosa amarilla. Y en el vientre de tus siervas la llama oscura de la tierra [11, p. 70].	Над телом ее иссохшим, Пусть распуститься желтая роза. И в чреве служанок твоих темное пламя земли.	Над бесталанной женою! В сырых рабынях затепли темное пламя земное! [8, с. 278]
---	--	---

Этой молитвенной песни противопоставлена песня ряженных, в ней описывается то, что на самом деле происходит на богомолье, где женщины встречают мужчин. Действие превращается в вакханалию с песнями и танцами ряженных, призывающую к любви чувственной, телесной.

Таблица 9. Песня ряженных из третьего действия драмы

Ay, que el amor le pone coronas y guirnaldas, y dardos de oro vivo en el pecho se clavan [11, p. 73–74].	Ах, любовь наденет короны и гирлянды, и стрелы золота живого в грудь вонзятся.	Любовью закружило завило пуще хмеля И жала золотые Под кожей онемели! [8, с. 280]
--	---	---

"Coronas y guirnaldas" в оригинале — короны/венки и гирлянды создают атмосферу веселого праздника с ярко выраженным природным началом, *corona* – это прежде всего венок из растений — символ плодородия и обновления, в переводе опущен. В разгар ритуала Йерма встречает Старуху-язычницу (Vieja Pagana). Она верит в своих богов, в силу природы и предлагает Йерме уйти к ее сыну, родить ребенка и стать счастливой. Но гордая женщина не готова пойти на обман, ребенок ей нужен только от мужа, это ее естественное право. Речь ее поэтична, возвышена, уверенна. "¡Calla, calla, si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? **El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía.** Vete. Por el camino que voy seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? **¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava?** Conóceme, para que nunca me hables más. **Yo no busco**" [11, p. 76] — говорит она Старухе-язычнице. В переводе: «**Замолчи! Я не того хочу.** Я никогда так не сделаю. **Мне чужого не надо.** Неужели ты подумала, что я способна познать другого мужчину? Что же для тебя моя честь? **Вода не течет вспять, луна не покажется в полдень.** Ступай. Я пойду, куда шла. Как ты могла подумать, что я покорюсь другому мужчине? **Я не буду вымалывать, как рабыня, то, что и так мое!**» [8, с. 282].

Сцена заканчивается разговором с Хуаном. Йерма наконец слышит его признание о том, что он никогда не желал иметь ребенка. Хрупкая женщина в отчаянии обретает неведомую силу и убивает мужа, а вместе с ним и свою мечту, повторяет: «**Marchita, marchita, perosegura.** Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el **cuerpo seco** para siempre. ¿Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque **he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!**" [11, p. 77]. В переводе: «**Я увяла, зато я все знаю. Теперь я все знаю.** И никого со мной нет. Теперь отдохну, не надо просыпаться, не надо думать — а вдруг во мне новая кровь? **Тело мое засохло** навсегда. Что вы

пришли? Не подходите! Я убила своего ребенка, **я сама убила своего ребенка!**» [8, с. 284]. Последняя реплика переведена точно, практически дословно. Так происходит узнавание и наступает трагический покой, как и Мать в пьесе «Кровавая свадьба» Йерма остается совсем одна. Как замечает И. А. Тертерян, в драме «Йерма» «уже не возможен катарсис (очищение), и трагедия кончается не скорбным, но благословляющим жизнь реквиемом, а обрывается на вопле Йермы о смерти и безнадежном конце. Пьеса кончается прозой, а не стихом» [21, с. 515]. Героиня, страстно желавшая подарить жизнь, ее отнимает.

В результате проведенного исследования мы можем сделать вывод о том, что поэтика перевода пьесы Федерико Гарсиа Лорки «Йерма», выполненного Н. Л. Трауберг и А. М. Гелескулом близка поэтике оригинала и авторскому замыслу. В перевод создан лирический образ главной героини, раскрыт ее «испанский» характер: сильной, страстной в своем желании, честной, гордой, но бесконечно несчастной женщины. Мотивы жизни и смерти воссозданы благодаря ярким образам и интонациям народных песен особенно в поэтическом тексте. Перевод Н. Л. Трауберг и А. М. Гелескула не всегда точен, но он сохраняет трагическую экспрессию, основанную на стилистике андалузского искусства канте хондо и стремлении автора «вернуть в испанский театр трагедию».

Библиография

1. Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость / перевод с исп. / Сост., автор предисл. и коммент. Н. Р. Малиновская. М.: Прогресс, 1987. 512 с.
2. Добрев Ч. Лирическая драма. М.: Искусство, 1983. 322 с.
3. Гарсиа Лорка Фр. Федерико и его мир. / пер. с исп. / Послесловие Л. Осповата; комментарий Н. Р. Малиновской. М.: Радуга, 1987. 520 с.
4. Малиновская Н. Р. Самая печальная радость // Ф. Гарсиа Лорка. Избранное. Пер. с исп./Сост. Н. Р. Малиновской, А. Б. Матвеева; Предисл. Н. Р. Малиновской: Коммент. А. Б. Матвеева. М.: Просвещение, 1986. С. 5–20.
5. Тамарли Г. И. Драматургия Федерико Гарсиа Лорки. Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic, 2013. 340 с.
6. Salmati, E. (2015). Bodas de sangre, Yerma y Doña Rosita la soltera. In *La casa de Bernarda Alba* (26–30). Barcelona: Editorial Planeta, S.A.
7. Ванханен Н. Ю. Всегда поэзия // Иностранная литература. 2007. № 5. URL: 2007https://magazines.gorky.media/inostran/2007/5/vsegda-poeziya.html (дата обращения: 16.07.2024).
8. 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. 479 с.
9. Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1998. 304 с.
10. Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. Стихи, театр, проза: пер. с исп. / Редкол. А. Минин, Л. Осповат, Г. Степанов и др.; сост. и примеч. Л. Осповата. М.: Художественная литература, 1986. 478 с.
11. García Lorca F. (2017) *Yerma. Doña Rosita la soltera*. Barcelona: Olmak Trade S.L.
12. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Отвеств. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1979. 392 с.
13. Morris Brian, C. (1995). Yerma, abandonada e incompleta. In C. Cuevas García, E. Buena (Eds.), *El Teatro de Lorca. Tragedía, drama y farsa* (15–41). Malaga: Universidad de Málaga.

14. Испанская народная поэзия: Сборник. / Сост. Н. Р. Малиновская и А. М. Гелескул. М.: Радуга, 1987. 672 с.
15. Бенсуссан, А. Гарсия Лорка. М.: Молодая гвардия, 2014. 392 с.
16. Salatino de Zubiría, M. C. (2005). Yerma. Por qué poema trágico y no tragedia poética. *Revista de Literaturas Modernas*, 35, 143–161. Recuperado a partir de <https://bdigital.uncu.edu.ar/102>. (дата обращения: 17.07.2024).
17. Pinto, V. P. (2017). El símbolo del agua y el motivo de la sed en "Yerma". *Boletín De Filología*, 23, 283–304. Recuperado a partir de <https://revistaestudiospoliticaspublicas.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/46911>(дата обращения: 16.07.2024).
18. Панова Л. Г. Испанская копла: между поговорками и книжной поэзией // Культурные слои во фразеологизмах и в дискурсивных практиках. Отв. ред. В. Н. Телия. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 299–307.
19. Силюнас В. Ю. Федерико Гарсиа Лорка. Драма Поэта. М.: Наука, 1989. 328 с.
20. Осповат Л. С. Гарсия Лорка. М.: Молодая гвардия, 1965. 410 с.
21. Тертерян И. А. Федерико Гарсиа Лорка // Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М.: Наука, 1973. С. 365–418.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Анализ творчества Федерико Г. Лорки в отечественном литературоведении имеет определенный объем. При этом на проблему перевода исследователи также ориентируются, что вполне закономерно. Рецензируемая статья касается дешифровки поэтики пьесы Г. Лорки «Йерма» (в переводе Н. Л. Трауберг и А. М. Гелескула). На мой взгляд, выбор правомерен, автор отмечает, что «на русском языке драма «Йерма» представлена в трех переводах: А. В. Кагарлицкого и Ф. В. Кельина (1944), Н. Л. Трауберг и А. М. Гелескула (1975) и Н. Р. Малиновской и А. М. Гелескула (1986)», «первый перевод пьесы был выполнен в 1944 г., когда о жизни и творчестве Гарсиа Лорки было известно мало. Безусловно, этот перевод является ценным, он впервые познакомил русского читателя с малоизвестной в то время драматургией Лорки. Мы предпринимаем попытку анализа следующего перевода пьесы для создания более полного представления о ней в русской рецепции». Необходимый исследовательский комментарий дается развернуто и целесообразно: например, «основным принципом перевода для Н. Л. Трауберг, по ее словам, было: «сделать так, чтобы воздействие твоего текста было равно воздействию оригинала», в переводе «всегда нужно решать, чем можно пожертвовать, а чем нельзя. Есть писатели, переводя которых, нужно быть очень точным, а есть книги, где главное — воздействие. И ради этого воздействия можно делать все. Только бы воздействие твоего перевода было равно воздействию оригинала» (из интервью Н. Л. Трауберг для книги Е. Калашниковой «По-русски с любовью: Беседы с переводчиками». М.: Новое литературное обозрение, 2008). На наш взгляд, в отношении текста пьесы Лорки переводчик следует этому принципу. Трансформируя оригинал, иногда допускает неточности, но воссоздает атмосферу трагедии и образ главной героини, вместе с тем делает речь героев более динамичной, понятной читателю и доступной для сценического воплощения пьесы». Считаю, что работа имеет законченный вид, она научно обоснована, наукоемка; исследовательская позиция объективна, серьезных фактических нарушений не выявлено. Стиль сочинения соотносится с собственно научным типом: например, «В переводе А. М. Гелескул

стремится не столько к точности, сколько к воссозданию экспрессии. В интервью 2008 г. А. М. Гелескул говорит, что считает перевод не ремеслом, не творчеством, но искусством: «Другое дело, всегда сомневаешься, насколько ты сам искусен. Это искусство, родственное исполнительскому, но не совсем — скорее это переложение с одного музыкального инструмента на другой. И вот что важно. Существуют переложения Баха для гитары, но при этом гитара не должна задыхаться под непосильным бременем звуков, а говорить своим голосом. Но это уже зависит от музыканта», или «Йерма готова терпеть любую боль, чтобы стать матерью, ждет, «когда тело запахнет жасмином». Жасмин — цветок любви, супружеского союза. В Андалусии — это и символ плодородия, «цветения», по которому томится Йерма. Как отмечает А. Бенсуссан «для андалузской души белый цвет жасмина с его сильным головокружительным ароматом символизирует плодородие в чистом виде» [15, с. 336]. В произведениях Лорки жасмин символизирует страсть. Здесь это страстное желание Йермы родить сына. М. К. Салатино де Субириа пишет, что «аромат жасмина, солнце и струящиеся ручьи выносят на сцену чувство Йермы, которая хочет стать матерью, не только по зову души, но и из-за неизбежного влечения инстинкта. Это таинственная сила, которая протягивает ветви к свету и заставляет плясать ручьи...» и т.д. Ссылки по тексту достаточно, формальная правка излишня. На мой взгляд, тема работы раскрывается по ходу текста целостно и полномерно. Табличные блоки есть обобщение результатов. Термины и понятия, которые необходимы исследователю используются в режиме унификации. Уместны, на мой взгляд, и вставки оригинала пьесы, она дает возможность сопоставить первоисточник и перевод. Например, «в собственном доме она как в тюрьме, ей запрещено выходить даже за водой: "Quiero beberagua y no hay vaso ni agua, quiero subir al monte y no tengo pies, quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos" [11, p. 51]. «Я хочу пить — а воды нет, я хочу в лес — а ноги не ходят, хочу вышивать — а ниток не найду» [8, с. 267]. Йермы больше не может сдерживать боль и отчаяние. Перевод близок и по смыслу, и по ритму, несмотря на некоторое сокращение. В оригинале у нее нет «ни стакана, ни воды» (no hay vaso ni agua), и, дословно: «нет ног» (no tengo pies) — Йерма не чувствует себя живой, похоронена заживо» и т.д. Выводы по работе конструктивны: «В результате проведенного исследования мы можем сделать вывод о том, что поэтика перевода пьесы Федерико Гарсиа Лорки «Йерма», выполненного Н. Л. Трауберг и А. М. Гелескулом близка поэтике оригинала и авторскому замыслу. В перевод создан лирический образ главной героини, раскрыт ее «испанский» характер: сильной, страстной в своем желании, честной, гордой, но бесконечно несчастной женщины. Мотивы жизни и смерти воссозданы благодаря ярким образам и интонациям народных песен особенно в поэтическом тексте. Перевод Н. Л. Трауберг и А. М. Гелескула не всегда точен, но он сохраняет трагическую экспрессию, основанную на стилистике андалузского искусства канте хондо и стремлении автора «вернуть в испанский театр трагедию». Таким образом, цель исследования достигнута, задачи решены, формат оценки перевода пьесы Ф. Г. Лорки «Йерма» дан филологически верно. Материал имеет практический характер, основные требования издания учтены. Рекомендую рецензируемую статью «Поэтика пьесы Ф. Г. Лорки «Йерма» в переводе Н. Л. Трауберг и А. М. Гелескула» к публикации в журнале «Филология: научные исследования».