

Научная статья

УДК 82.09

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2024-3/53-64>

Дух дуэнде в эстетической теории Ф.Г. Лорки и его воплощение в «Андалузской трилогии»

Инна Анатольевна Ситникова¹

Научный руководитель: Галина Ивановна Модина²

^{1,2} Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация

¹ Аспирант, sitnikova.ian@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0000-8591-8221>

² Доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германской филологии, modina.gi@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>

Аннотация. Статья посвящена эстетическим взглядам Федерико Гарсиа Лорки, особенностям его восприятия искусства и творческого процесса. Рассматривается понятие *дуэнде* как феномен испанской культуры, соотносимое с народным искусством фламенко и канте хондо. Выявляется значение *дуэнде* в эстетике Лорки. Прослеживаются отражение эстетической концепции автора и роль *дуэнде* как основы выразительного начала в пьесах «Кровавая свадьба», «Йерма» и «Дом Бернарды Альбы». Обнаруживается значение стилистики фламенко и канте хондо в воплощении духа *дуэнде* в «Андалузской трилогии».

Ключевые слова: Федерико Гарсиа Лорка, дух *дуэнде*, фламенко, канте хондо, испанская культура, мотив смерти, андалузская трилогия

Для цитирования: Ситникова И.А. Дух *дуэнде* в эстетической теории Ф.Г. Лорки и его воплощение в «Андалузской трилогии» / науч. рук. Г.И. Модина // Дальневосточный филологический журнал. 2024. Т. 2, № 3. С. 53–64.

Original article

The spirit of duende in the aesthetic theory of F.G. Lorca and its embodiment in the “Andalusian Trilogy”

Inna A. Sitnikova¹

Scientific advisor: Galina I. Modina²

^{1,2} Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation

¹ Post-Graduate Student, sitnikova.ian@dvfu.ru, <https://orcid.org/0009-0000-8591-8221>

² Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Roman and German Philology, modina.gi@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1179-9666>

Abstract. The article is devoted to the aesthetic views of Federico Garcia Lorca, the peculiarities of his perception of art and the creative process. The concept of *duende* is considered as a

phenomenon of Spanish culture, correlated with the folk art of flamenco and cante jondo. The significance of *duende* in Lorca's aesthetics is revealed. The reflection of the author's aesthetic conception and the role of *duende* as the basis of the expressive beginning in the plays "Blood Wedding", "Yerma" and "The House of Bernarda Alba" are traced. The significance of flamenco and cante jondo stylistics in the embodiment of the *duende* spirit in the "Andalusian trilogy" is revealed.

Key words: Federico Garcia Lorca, *duende* spirit, flamenco, cante jondo, Spanish culture, death motif, Andalusian trilogy

For citation: Sitnikova I.A. The spirit of *duende* in the aesthetic theory of F.G. Lorca and its embodiment in the "Andalusian Trilogy" / sci. adv. G.I. Modina. *Far Eastern Philological Journal*, 2024, vol. 2, no. 3, pp. 53–64. (In Russ.).

Введение

Федерико Гарсиа Лорка (1898–1936) – испанский поэт, драматург, художник, музыкант – вошел в испанскую и мировую литературу как автор, стремящийся возродить традиции испанского классического театра и испанского фольклора. Он был одним из тех деятелей испанской культуры, кого называли наследниками «поколения 1898 года». Несмотря на то, что сам Лорка не входил в круг писателей и художников этой группы, в его произведениях присутствуют основные идеи и взгляды его сторонников. В начале XX века испанская культура обращается к собственным корням.

«Поколение 1898 года» (*Generación del 98*) – широкое идейное и культурное движение в среде испанской интеллигенции, возникшее в результате осознания глубокого кризиса испанского государства на рубеже веков. Представителями этого течения были деятели литературы и искусства, писатели Мигель де Унамуно, Пио Бароха, Хасинто Бенавенте, Рамон дель Валье-Инклан, Антонио Мачадо, Хуан Рамон Хименес. Все они были буквально одержимы чувством истории, которое рождалось из боли за настоящее Испании и тревоги за ее будущее. Общеизвестным идеологом движения был Мигель де Унамуно. Во многих работах он анализировал путь страны, противопоставлял подлинные национальные традиции, по его мнению, ложным и косным. Носителем «вечной традиции» писатель объявляет народ. Понятие «вечной традиции», по мнению Унамуно, открывает путь к познанию самой сути исторической жизни нации, к познанию «интраистории». Для него «интраистория – это частная, повседневная жизнь народа в соответствии с «вечными традициями» [5, с. 22]. Центральные вопросы философии Унамуно – духовная жизнь личности, стремящейся разрешить противоречие конечного и бесконечного в связи с проблемой вечности. При столкновении разума и чувств рождается трагическое чувство жизни, своеобразное переживание предельности человеческого бытия [12].

По замечанию З.И. Плавскина, некоторые из этих идей об использовании в искусстве традиций народного творчества, а также диалектическое противоречие вечных тем жизни и смерти, добра и зла найдут свое отражение и своеобразное развитие в творчестве Лорки [9]. Будучи наследником «Поколения 1898 года», Лорка, как Х. Гильен, П. Салинас, Р. Альберти, Л. Сернуда, М. Альталагирре и другие, принадлежал к «Поколению 27 года» (*Generación del 27*). Это название сформировалось в связи с мероприятиями и публикациями молодых испанских поэтов в честь трехсотлетия со дня смерти испанского поэта Луиса де Гонгоры.

Сторонники «Поколения 27 года» принимали основой поэтического творчества метафору, позволяющую создавать новую эстетическую реальность. Но Лорка выходил за пределы эстетических положений этого движения. Испанский поэт следует литературной традиции и в то же время стремится найти новые формы в искусстве, продиктованные модернистскими течениями первой трети XX века. Он создает свою концепцию национального театра, но основа его эстетики – связь с народным искусством Андалусии, поиск глубинной сущности фольклорного искусства, поиск дуэнде. Гарсиа Лорка разрабатывает теорию, раскрывающую идеи творческого процесса, которая рождается в сложившихся исторических условиях в Испании накануне гражданской войны. Лорка стремится отыскать в народном искусстве вечные духовные ценности и первозданную чистоту восприятия. Рассуждая об искусстве, он задумывается о сочетании его составляющих. По словам Б.И. Зингермана, это «крайняя, режущая глаз отчетливость и романтическая недоговоренность; глухая, предельная сдержанность» [6, с. 330]. То есть в искусстве для него есть такие опоры – классическая гармония и постоянная готовность к взрыву страсти. Лорка ищет «точку пересечения фольклора, высокой классики и современных художественных открытий», именно в сочетании этих компонентов автор видит цель своей творческой деятельности [6, с. 330].

Гарсиа Лорка убежден, что поэт должен различать в многоголосии окружающего мира «три вечные голоса» – это, по его словам, «голос смерти со всеми ее оттенками, голос любви и голос искусства» [3, с. 11]. Для Лорки искусство неразрывно связано с жизнью народа, должно активно вмешиваться в жизнь общества и способствовать его совершенствованию. Он подчеркивает гуманистическое назначение своего творчества, отвергая идею «искусства для искусства»: «В наше время поэт должен вскрывать свои вены ради людей <...> в драматические времена, переживаемые ныне миром, художник должен рыдать и смеяться вместе со своим народом», – говорит Лорка [3, с. 178].

Первая работа Лорки, отражающая его отношение к творчеству – «Воображение, вдохновение, освобождение» (1928 г.). В ней автор определяет высокое назначение поэта: «миссия у поэта одна: одушевлять в буквальном смысле – дарить душу. <...> Если поэтическое воображение подчиняется логике человеческой, то поэтическое вдохновение подчинено логике поэтической. Бесполезна вся выработанная техника, рушатся все эстетические предпосылки, и подобно тому, как воображение – открытие, вдохновение – это благодать, это неизреченный дар. <...> Как настоящий поэт, которым я останусь до могилы, я никогда не перестану сопротивляться любым правилам, в ожидании живой крови, которая рано или поздно, но обязательно хлынет из тела зеленой или янтарной струей. Все что угодно – лишь бы не смотреть неподвижно в одно и то же окно на одну и ту же картину. Светоч поэта – противоречие» [3, с. 117]. Из этих противоречий соткан художественный мир произведений Лорки.

1. Дух дуэнде в эстетической теории Ф. Г. Лорки

Основные взгляды в отношении искусства автор выразил в лекции, впервые прочитанной в 1930 году и впоследствии опубликованной в 1942-м. «Дуэнде, тема с вариациями» / «Теория и игра Дуэнде» («Teoría y el juego del Duende»). В этой лекции Лорка говорит о творческом процессе, об испанской национальной традиции и возможностях современного искусства. Эту работу можно назвать своего рода манифестом, где он излагает главные мотивы своего творчества и эстетики. М.В. Якушевич отмечает, что «лекция-эссе «Теория и игра беса» <...> стала не только вершиной эссеистского творчества Федерико Гарсиа Лорки,

но и наиболее полным воплощением его философско-эстетической концепции и творческого credo» [14, с. 106].

Дуэнде¹ – это сложное для определения понятие, использующееся в испанском искусстве, включая сценическое. Дуэнде – особое состояние, при котором движение духа и тела сливается в единое целое. В испанском фольклоре он понимается как сверхъестественное существо, дух, невидимка. От первоначального значения (создание, похожее на эльфа или домового) произошел художественный и, главным образом, музыкальный термин. «Tener duende» («иметь дуэнде») может быть свободно переведено как иметь душу, сердце, огонь, высшее состояние душевного волнения, выраженное и подлинное [16].

Миф о дуэнде существовал в народной культуре и соотносился с исполнением древних песен канте хондо и танца фламенко. Но его «литературная инициация», по словам С.А. Магон, произошла именно благодаря Гарсиа Лорки, который попытался объяснить суть этого феномена относительно не только народного искусства, но и творческого процесса в целом [8, с. 184].

Отечественные исследователи А.Л. Кучеренко, С.А. Магон, В.М. Трофимова рассматривают значение феномена дуэнде в контексте искусства фламенко, во многом опираясь именно на теорию Гарсиа Лорки.

А.Л. Кучеренко в работе «Сущность феномена «дуэнде» в репрезентации испанского танца фламенко» (2015) называет дуэнде «неотъемлемой частью искусства фламенко» и определяет его как «дух танца» – состояние наивысшего творческого вдохновения артиста» [7, с. 233]. Автор работы условно делит это понятие на пять составляющих: «воображение, творческое вдохновение, эмоциональную отдачу, импровизацию и транс» [7, с. 235]. Исследуя важность всех составляющих, А.Л. Кучеренко приходит к выводу, что дуэнде возникает во время исполнения танца, когда все компоненты вступают во взаимосвязь и образуют единое целое, здесь важно не только состояние исполнителя, но и реакция зрителя [7, с. 235].

С.А. Магон в работе «Содержательные грани дуэнде в искусстве фламенко» (2021) выделяет в дуэнде «целую сеть смыслов» – «кураж, экзальтация, катарсис, страстность, творческая одержимость и т. д., вплоть до многозначительного «состояния измененного сознания», его «невозможно ни «призвать» на сцену, ни продать, ни приручить, ни повторить» [8, с. 184]. Исследователь замечает, что «постижение дуэнде, так или иначе, носит глубоко личный характер. Но оно не может быть «единоличным», так как «представляет собой коллективное чувство, которое не отдельную личность в зрительном зале выделяет, а захватывает пространство всецело»; предлагает различать «дуэнде как личные представления, сформированные на основе субъективного восприятия, «зачастую имеющего оценочный характер», и дуэнде «как национальный феномен, связанный с памятью страдания и смерти» [8, с. 187]. Обязательными условиями для возникновения дуэнде автор статьи называет: драматические, «грустные» жанры песен канте, содержащие отсылки к цыганскому прошлому; кантаора-исполнителя и сопереживающую публику с «коллективными узами памяти о трагическом прошлом; песню канте – как платформу для битвы с дуэнде, живое присутствие, эмоциональное раскрепощение и публики и исполнителя» [8, с. 183–188].

¹ Слово 'дуэнде' образовано от сочетания «хозяин дома» и означает: 1) фантастический дух, о котором говорят, что он обитает в некоторых домах и шалит, вызывая беспорядок и шум. В традиционных рассказах появляется в качестве старика или же ребенка (...); 2) андалузский диалектизм – невыразимый и загадочный дух. Дух фламенко [16].

Д.В. Бобрик в работе «Теория дуэнде Федерико Гарсиа Лорки» проводит подробный анализ эссе Лорки, заключает, что «под дуэнде стоит понимать процесс творческого созидания, основанный на создании нового, неповторимого творческого акта» [1, с. 291]. По его словам, в теории Лорки «достаточно ярко прослеживается связь между творческим актом и национальной принадлежностью «творца» и «реципиента» данного творческого акта», а также «значение андалусского искусства для всей Испании» [1, с. 291]. Он отмечает, что «Ф. Гарсиа Лорка творил рука об руку с дуэнде», для него «народное» искусство – главное в культуре Испании, а главное в творчестве – чувства, вложенные в свое творение создателем [1, с. 292].

Испанский исследователь Р. Доменик полагает, что теория «дуэнде», помимо магического восприятия искусства, служит Гарсиа Лорке действенным концептуальным инструментом для прояснения многих загадок и своеобразных проявлений испанской магической культуры, где бы они ни были скрыты» [17, с. 51].

По словам Лорки, «всё, в чём есть чёрные звуки, обладает дуэнде» [3, с. 104]. Черные звуки для Лорки – это «тайна, корни, вросшие в топь, про которую все мы знаем, о которых ничего не ведаем, но из которых приходит к нам главное в искусстве», эта таинственная сила – «дух земли» [3, с. 104]. Черные звуки Лорка находит в древнем песенном искусстве Андалусии канте хондо («глубинное пение»). В канте хондо «борются две стихии – поэзия и музыка», «слова и мелодия устойчивы, но песня никогда не повторяется, и невозможно исчерпать ее «духовный подтекст», – говорит Лорка [3, с. 58]. Глубина поэзии канте «в мелодическом импровизаторстве и неотделима от исполнителя» [3, с. 59].

В книге «Федерико Гарсиа Лорка: Драма поэта» (1989) В.Ю. Силюнас пишет о канте хондо – «это песня трагическая, повествующая о невозможности счастья; в них речь идет о неразделенной любви, о беспричинном, губительном горе, о смерти близких, о приближении кончины самого певца. <...> Песня переходит в мольбу или жалобу, пение становится нечленораздельным, срывается в крик, в котором чудится и что-то первобытно дикое, и вопль ужаса, и мольба о помощи». <...> Любовь, о которой поется в канте, пропитана терпкой горечью; в незащитности перед ней дает о себе знать незащитность перед судьбой; человек, терпящий бич страстей, предстает преследуемым и неправым. <...> Поразительной сжатости смысла соответствует концентрация чувств, неудержимо, часто как бы помимо воли певца, ненароком прорывающихся наружу, но выплескивающихся далеко не полностью, заставляющих нас думать об их непостижимой сути» [10, с. 58–59]. В этой непостижимой сути кроется дух дуэнде.

Гарсиа Лорка так определяет дуэнде: «Итак, дуэнде – это мощь, а не труд, битва, а не мысль. Помню, один старый гитарист говорил: «дуэнде не в горле, это приходит изнутри, от самых подошв. Значит, дело не в таланте, а в сопричастности, в крови, иными словами – в древнейшей культуре, в даре творчества» [4, с. 227]. Автор противопоставляет данный феномен способности и мастерству, «нерв формы» «культу формы», чтобы отделить, по его мнению, настоящее искусство от подделки [4, с. 227]. В своей эстетической теории Ф.Г. Лорка сравнивает дуэнде с «возгласом ликования «Жив Господь!». Он считает, что это «внезапное, жаркое, человеческое ощущение Бога» [4, с. 231]. Исследователь творческого процесса Э. Нойманн называет подобное состояние «одержимостью» [13, с. 129]. По его словам, настоящий творческий процесс обязательно включает в себя стадии одержимости:

«Быть тронутым, увлечённым, замороженным – означает быть чем-то одержимым; без этой замороженности и связанного с ней эмоционального напряжения невозможны никакая сосредоточенность, никакой длительный интерес, никакой творческий процесс» [13, с. 129].

Лорка выделяет три формы творческого вдохновения: Ангела, Музу и Дуэнде: «Ангел озаряет, осеняет благостью творца, Муза диктует и шепчет, она ценит рассудок, а он часто враг поэзии. <...> Ангел и Муза нисходят. Ангел дарует свет, Муза – склад. А дуэнде иначе: его надо будить самому, в тайнах крови» [4, с. 228]. То есть не существует никаких предписаний, чтобы достичь дуэнде. Все творчество он разделяет на творчество с дуэнде и без него. Первое в его понимании является истинным, настоящим, связанным с тем, что его создатель сам искренне желает сотворить нечто новое, совершенное и «каждый художник преодолевает новую ступеньку совершенства в единоборстве с дуэнде» [4, с. 228].

Заметим, что поэт соотносит дуэнде со всей культурой Испании, которая, по его мнению, связана с особым восприятием смерти. Если в Германии царит муза, в Италии – ангел, «то дуэнде бессменно правит Испанией – страной, где веками поют и пляшут, страной, где дуэнде досуха выжимает лимоны зари. Страной, распахнутой для смерти» [4, с. 232]. «В других странах смерть – это все. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. <...> В Испании, как нигде, до конца жив только мертвый – и вид его ранит, как лезвие бритвы. <...> Шутить со смертью и молча вглядываться в нее для испанца обыденно» [4, с. 232]. Поэтому, по словам Д.В. Бобрик, «большую роль дуэнде играет в искусстве фламенко, канте хондо и в искусстве корриды» [1, с. 3]. Испанский танец и бой быков – настоящая драма, где сама жизнь разыгрывает трагедию, поставленную дуэнде. «Испания – единственная страна, где смерть – национальное зрелище», говорит Лорка о корриде [4, с. 237]. Наиболее тесную связь с дуэнде сохраняет устная поэзия, народная музыка и танец, так как они были первыми и их сложнее подделывать [4, с. 231]. Дуэнде не повторяется, это позволяет создать в творчестве нечто оригинальное и самобытное, а без дуэнде для него любое творчество только копия.

Корреа Ретамар У.Х. в работе «Федерико Гарсиа Лорка: от теории к практике «дуэнде» (2009) пишет, что «дуэнде существует только при возможности смерти, но он не есть смерть. Он появляется, если есть жизнь: живое тело, бьющееся сердце. Да, Испания – страна смерти, но, чтобы появилась смерть, нужна жизнь. Так дуэнде – это и ни то, ни другое, а точка пересечения крайностей». <...> Это «дитя жизни и смерти, граница этих двух сил, и, поэтому – дитя мгновения, а так как мгновение неповторимо, он уникален, иначе стал бы чем-то совершенно обыденным и ничего не стоящим» [15, р.112–113]. Мотивы жизни и смерти становятся ведущими в творчестве Лорки и обуславливают появление дуэнде.

2. Воплощение духа дуэнде в «Андалузской трилогии» Ф.Г. Лорки

Наиболее яркое выражение феномен дуэнде находит в драматургии Лорки, особенно в пьесах «андалузской трилогии»: «Кровавая свадьба», «Йерма», «Дом Бернарды Альбы», написанных между 1932 и 1936 годами.

Дуэнде и его воплощению в пьесах «об испанской земле» посвящена работа М. Мальдонадо «Генезис развития эстетики дуэнде в драматической трилогии Ф.Г. Лорки, пьесах «Кровавая свадьба», «Йерма» и «Дом Бернарды Альбы» (2017), где автор раскрывает значение этого феномена как обязательного элемента эстетики Лорки. Дуэнде «вызывается» в самые драматические моменты, не для развлечения, а для того, чтобы отвлечься, страдать и

привнести в повседневную жизнь высшую эстетическую атмосферу [21]. «Любовь и смерть как в канте хондо, так и в трагедиях Лорки – общий фон андалузской драмы, именно присутствие темы смерти в них делает возможным появлению дуэнде» [21].

Так, в пьесе «Кровавая свадьба» дух дуэнде появляется в моменты наивысшей напряженности: в третьем акте в сцене убийства в лесу, финальной сцене и выражен в поэтической и песенной форме. Но «скрытый» дух дуэнде присутствует уже в начале первого акта трагедии, когда Мать, тревожась за судьбу Жениха, вспоминает о гибели мужа и старшего сына, о кровной мести, проклиная все возможные виды оружия – «все, что ранит и режет» [4, с. 390] (“Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre” [18, p. 19]).

Она снова вспоминает об этом в день свадьбы: «И потом так жутко смотреть, как течет по земле твоя кровь. Ручеек за минуту высыхает, а нам столько лет стоит! Когда я прибежала, сын посреди улицы лежал. Я встала на колени, смочила руки и облила кровь. Она же моя!» [4, с. 423] (“Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía” [18, p. 58]). Не забыть, не простить она не может: «думаешь, с ума сошла? А как не сойти, когда крик в горле стоит, а ты его душишь, под одеждой прячешь» [4, с. 423] (“¿No te parezco loca? Pues es loca de no haber gritado todo lo que mi pecho necesita” [18, p. 57]), – говорит она Отцу Невесты.

В пьесах «андалузской трилогии» трагедия совершается ночью. В драме «Кровавая свадьба» убийство происходит за сценой лунной ночью, в лесу, как в песнях канте, здесь под звуки скрипок «выходит» дуэнде. Музыковед В.М. Трофимова в статье «Испанская ночь. Дуэнде – «черный» дух культуры фламенко» (2010) пишет, что «прародительницей дуэнде является ночь» [11, с. 106]. Гарсиа Лорка в лекции о «Канте хондо» (1922) заметил, что лучшей декорацией для слов и древних мелодий канте является ночь: «в канте хондо всегда ночь. Ни зорь, ни закатов, ни гор, ни долин. Одна ночь, бескрайняя ночь в бесконечных звездах» [3, с. 60]. Ночь – пространство, где живет и развивается канте. На фоне ночного леса поэтический диалог бежавших влюбленных Леонардо и Невесты полон страсти, но в нем слышно предчувствие смерти, беглецы понимают, что им не уйти от погони, тем сильнее их чувства, и они решают быть вместе до конца.

Фрагмент диалога Леонардо и Невесты

<p><i>Невеста: Нет, вместе!</i> <i>Леонардо (обнимая):</i> <i>Воля твоя!</i> <i>И если нас разлучили,</i> <i>значит, я мертв.</i> <i>Невеста:</i> <i>И я [4, с. 444].</i></p>	<p>Novia: ¡Los dos juntos! Leonardo: (Abrazándola) ¡Como quieras! Si nos separan, será Porque esté merto. Novia: Y yo muerta [18, p. 81].</p>
---	--

Но сама природа, Луна указывают дорогу смерти, представшей в образе Нищенки. О гибели двух молодых, красивых мужчин поют Девушки: «На косе песочной, / где свело двоих, / неподвижный всадник, / восковой жених» [4, с. 446] (“Amante sin abla. / Novio carmesí. / Por la orilla muda / tendidos los vi” [18, p. 84]). Пьесу завершает погребальный плач, где в словах

Матери о том, как «маленький нож убил двух сильных мужчин», торжествует дуэнде: *«И всего-то в ширину ладони, / но в живое тело / острие, пронизывая дрожью, / входит до предела, / до того последнего предела, / где темно и дико, / где сплетены слепые корни / сердцевиной крика»* [4, с. 454] (“Y apenas cabe en la mano. / pero que penetra frío/por las carnes asombradas / y allí se para, en el sitio / donde tiembra enmarañada / la oscura raíz del grito” [18, p. 92]).

М. Мальдонадо обращает внимание на связь дуэнде с землей, а название пьесы «Йерма» в переводе с испанского – «бесплодная» и «бесплодная земля» [21]. Представляется возможным рассматривать пьесу как метафору Испании, страны «открытой дуэнде». В интервью «Жизнь Гарсиа Лорки, поэта» (1934) Лорка говорит: «Да, земля пробудила во мне художника <...> Если бы не эта любовь к земле, я не написал бы «Кровавую свадьбу». И никогда не взялся бы за последнюю мою трагедию – «Йерму» [2, с. 443]. Йерма взывает к силам земли, противопоставляя свое бесплодие ее плодородию и цветению: «Как же мне не умирать, когда все вы цветами тяжелеете, и мир весь цветет, и среди такой красоты одна я места не нахожу» [4, с. 482] (“¿Cómo no voy a quejar cuando te veo a ti y a otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura!” [19, p. 53]), – говорит она подруге Марии. Героиня бродит босая, чтобы быть ближе к земле: «Как ночь, встану, выйду босая и брожу по двору. Зачем, сама не знаю» [4, с. 461] (“Muchas noches salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué” [19, p. 26]). Ночью в тайне от мужа Йерма, ничего не боясь, отправляется молиться на кладбище и в дом знахарки Долорес. Совершает ритуалы, молится и христианским святым, и силам природы. В атмосфере темной андалузской ночи присутствует магия и мистицизм дуэнде. М. Мальдонадо указывает на присутствие дуэнде не только в образе Йермы, но и в образе Старухи: «дуэнде проявляется в Старухе, потому что она обладает и проповедует дионисийское чувство жизни, она проста, естественна и живет инстинктами, как сам дуэнде» [21].

Старуха не верит в Бога (в исп. Vieja Pagana – Старуха-Безбожница / Язычница), живет по своей воле, готова нарушить законы морали испанской деревни. На слова Йермы, верящей, что ее «один Господь спасет» [4, с. 466] (“que Dios me ampare” [19, p. 33]), Старуха отвечает: *«Не спасет. Я не зря его терпеть не могла...Когда вы поймете, что нет его? В людях спасение. <...> А жаль, что нет, хоть захудалого – разразил бы мужей с тухлой кровью, чтоб не гноили земную радость!»* [4, с. 466] (“Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe? Son los hombres los que te tienen que amparar” <...> Aunque debía haber Dios, aunque pequeñito, para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos [19, p. 33]). Старуха живет и радуется жизни: *«Двух мужей я пережила, четырнадцать детей родила, пятерых схоронила, а живу – не плачу, и не нажилась еще вволю»* [4, с. 464] (“He tenido dos maridos, catorce hijos, cinco murieron y, sin embargo, no estoy triste, y quisiera vivir mucho más [19, p. 30]). В третьем акте пьесы она предлагает Йерме уйти от мужа к ее сыну, родить ребенка и стать счастливой: *«За скитом тебя сын мой ждет. В доме нужна женщина. Оставайся с нами, и проживем мы вместе. У сына добрая кровь. Моя. Почуешь с порога, что в доме еще пахнет колыбелью. Твоя постель золотой стала, а заколосится хлебом, детей своих питаешь. Идем. До людей тебе дела нет. А что до мужа, найдутся в моем доме и ножи, и руки, сразу дорогу забудет»* [4, с. 499] (“Mi hijo está sentando detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. Si

entras en mi casa todavía queda olor de tunas. La ceniza de la colcha se te volverá pan y sal para las crías. Anda. No te importa la gente. Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle” [19, p. 76]).

Наконец, дуэнде появляется в финальной сцене, где Йерму, приехавшую на богомолье к иконам святых молить о ребенке, окружает толпа ряженных в масках, изображающих Самца с рогом и Самку с ожерельем из бубенцов. Толпа кричит дважды: «*Дьявол и его жена!*» [4, с. 495] (“¡El demonio y su mujer!” [19, p. 72]). Песня ряженных полна чувственных образов, символизирует силы природы и плодородия. Песня и танец по кругу напоминают вакханалию, посвященную богу Дионису, с чьим образом также соотносится дуэнде. Грустная молитва и веселый, чувственный танец накаляют атмосферу, предвещают трагическую развязку. В финале будто сам дух дуэнде вселяется в Йерму: узнав правду, она, хрупкая женщина, обретает неведомую силу, убивает мужа, не желающего исполнить ее мечту стать матерью.

Завершающая пьеса цикла «Дом Бернарды Альбы» была написана в 1936 году, за месяц до начала Гражданской войны и за два месяца до гибели автора. В ней дух дуэнде присутствует с самого начала действия. Пьеса начинается с похорон и объявления восьмилетнего траура в доме, где живут пять дочерей Бернарды на выданье. Шанс вырваться из дома-тюрьмы есть у старшей дочери, к ней посватался молодой Пепе Римлянин, но жених встречается с ее младшей сестрой. Юная Адела влюблена, не боится материнских запретов и готова на все ради своей любви, обретая в ней свободу. Здесь дуэнде выразился в протесте Аделы, любовь наделяет ее силой: «*Довольно криков, кончилась власть тюремщицы! (Выбивает из рук матери палку и ломает ее на две части.) Вот как я поступлю с хлыстом укротительницы. Ни шагу дальше. Я не подчиняюсь никому, кроме Пепе*” [4, с. 560] (“Aquí se acabaron las voces de presidio! Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!” [20, p. 115]). В финальной сцене все узнают о встречах Аделы и Пепе из-за предательства сестры Мартирио. Бернарда стреляет в юношу. Адела, решив, что ее возлюбленный погиб, совершает самоубийство. Крик Бернарды: «*Смерть надо встречать лицом к лицу. Молчите! <...> Молчание, молчание, говорю вам! Молчите»*» [4, с. 562] (“La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! ¡A callar he dicho! <...> Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!” [20, p. 118]) – последний выход дуэнде, его крайнее проявление.

Заключение

Итак, Гарсиа Лорка в своей эстетической теории сопоставляет дуэнде с духом творчества, который определяет не только особое состояние автора, но и своеобразную реакцию зрителя. Дух дуэнде, в понимании Гарсиа Лорки, это и символ трагического мироощущения, присущего испанской культуре. Он берет свое начало в древнем народном искусстве глубинного пения канте хонде. Этот дух творчества позволяет художнику менять установленные правила и каноны, импровизировать, находить новые формы и воздействовать на зрителя. Дуэнде указывает на сопричастность зрителя к происходящему на сцене. В драмах Лорки он проявляется как сила эмоционального воздействия, предельная экспрессия, которой автор добивается, используя стилистику народного искусства фламенко и канте. Его герои «носят» дуэнде в себе, как страстное желание: Невеста желает быть счастливой с любимым, Йерма познать радость материнства, Адела любить и быть свободной. Дуэнде оборачивается и темной силой, что заставляет их нарушать законы природы, но перед лицом опасности смело

идти до конца, оставаться собой. Явное или скрытое присутствие дуэнде, его поиск или борьба с ним в пьесах «андалузской трилогии» подтверждает стремление Лорки создать новый испанский театр, близкий и понятный народу.

Список литературы

1. Бобрик Д.В. Теория Дуэнде Федерико Гарсиа Лорки // Каспийский регион: политика, экономика, культура. Научный журнал. 2012. № 1(30). С. 288–292.
2. Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. Стихи, театр, проза: пер. с исп. / ред. А. Минин, Л. Осповат, Г. Степанов и др.; сост. и примеч. Л. Осповата. М.: Художественная литература, 1986. 479 с.
3. Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость: перевод с исп. сост., автор предисл. и коммент. Н.Р. Малиновская. М.: Прогресс, 1987. 526 с.
4. Гарсиа Лорка Ф. Избранное. Поэзия, проза, театр / пер. с исп., сост., коммент. Н. Малиновская. М.: АСТ, 2000. 672 с.
5. Гусева Т.К. Интраистория драмы Унамуно // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2012. № 1. С. 22–29.
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. Кучеренко А.Л. Сущность феномена «Дуэнде» в танце фламенко в понимании российских исполнителей // Территория новых возможностей. 2015. № 4(31). С. 233–239.
8. Магон С.А. Содержательные грани дуэнде в искусстве фламенко // Манускрипт. Т. 14, вып. 1, 2021. С. 183–188.
9. Плавский З.И. Испанская литература XIX–XX веков. М: Высшая школа, 1982. 197 с.
10. Силюнас В.Ю. Федерико Гарсиа Лорка. Драма Поэта. М.: Наука, 1989. 328 с.
11. Трофимова В. Испанская ночь. Дуэнде – "черный" дух культуры фламенко // 60 параллель. 2010. № 2(37). С.104–109.
12. Унамуно М.Д. О трагическом ощущении жизни. М.: Символ, 1996. 416 с.
13. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1998. 304 с.
14. Якушевич М.В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи: дис. ... канд. искусствовед. Новосибирск, 2004. 249 с.
15. Correa Retamar H.J. Federico Garcia Lorca: de la teoría a la práctica del “duende”. Porto Alegre: Univercidade Federal do Rio Grande do Sol, 2009. 230 p.
16. Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. 23.^a edición. Editorial Espasa, 2014. 2452 p. buscon.rae.es/draeI/ (дата обращения 07.07. 2024).
17. Doménech R. El pensamiento estético de Federico Garcia Lorca. Madrid: Rumagraf, S.A., 2006. 60 p.
18. García Lorca F. Bodas de Sangre. Edición Brontes. Barcelona: Olmak Trade S.L., 2017. 191 p.
19. García Lorca F. Yerma. Doña Rosita la soltera. Edición Brontes. Barcelona: Olmak Trade S.L., 2017. 160 p.
20. García Lorca F. La casa de Bernarda Alba. Edición a cargo de Elisabetta Sarmati. Austral edición. Zaragoza, Edelvives, 1998. 119 p.

21. *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 Al. 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.

References

1. *Bobrik D.V.* Theory of Duende of Federico Garcia Lorca. *Caspian Region: Politics, Economics, Culture. Scientific Journal*, 2012, no. 1(30), pp. 288–292. (In Russ.).
2. *Garcia Lorca F.* Selected Works. In 2 vol. Vol. 2. Poems, Theatre, Prose: trans. From Span. Ed. by A. Minin, L. Ospovat, G. Stepanov and others; Comp. and Notes by L. Ospovat. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1986. 479 p. (In Russ.).
3. *Garcia Lorca. F.* The Saddest Joy: Translation From Spanish. Comp., Author of the Preface and Commentary. N.R. Malinovskaya. Moscow, Progress Publ., 1987. 526 p. (In Russ.).
4. *Garcia Lorca F.* Selected. Poetry, Prose, Theatre. Trans. From Span. Composition, Comments by N. Malinovskaya. Moscow, AST Publishing House, 2000. 672 p. (In Russ.).
5. *Guseva T.K.* Intrahistory of Unamuno's Drama. *Vestnik RUDN. Series: Literary Studies, Journalism*, 2012, no. 1, pp. 22–29. (In Russ.).
6. *Zingerman B.I.* Sketches of the History of Drama of the XX century: Chekhov, Strindberg, Ibsen, Maeterlinck, Pirandello, Brecht, Hauptman, Lorca, Anuj. Ed. by A.A. Anikst. Moscow: Nauka Publ., 1979. 392 p. (In Russ.).
7. *Kucherenko A.L.* The Essence of the Phenomenon of "Duende" in Flamenco Dance in the Understanding of Russian Performers. *Territory of New Opportunities*, 2015, no. 4(31), pp. 233–239. (In Russ.).
8. *Magon S.A.* Content facets of Duende in the Art of Flamenco. *Manuscript*, 2021, vol. 14, iss. 1, pp. 183–188. (In Russ.).
9. *Plavskin Z.I.* Spanish Literature of the XIX-XX centuries. Moscow, Higher School Publ., 1982. 197 p. (In Russ.).
10. *Silunas V.Y.* Federico Garcia Lorca. Drama of the Poet. Moscow, Nauka Publ., 1989. 328 p. (In Russ.).
11. *Trofimova V.* Spanish Night. Duende – "Black" Spirit of Flamenco Culture. *60 parallel*, 2010, no. 2(37), pp. 104–109. (In Russ.).
12. *Unamuno M.D.* On the Tragic Sense of Life. Moscow, Symbol Publ., 1996. 416 c. (In Russ.). URL: <https://predanie.ru/book/214256-o-tragicheskom-chuvstve-zhizni/> (accessed: 11.07.2024).
13. *Jung K.G., Neumann E.* Psychoanalysis and Art. Moscow, Refl-book, Wackler Publ., 1998. 304 c. (In Russ.).
14. *Yakushevich M.V.* Synthesis in the Art of Spain and its Realization in the works of F. Garcia Lorca and M. de Falla. Ph. D. thesis of Art History. Novosibirsk, 2004. 249 p. (In Span.).
15. *Correa Retamar H.J.* Federico Garcia Lorca: from theory to practice of "duende". Porto Alegre: Federal University of Rio Grande do Sol, 2009. 230 p. (In Span.).
16. *Dictionary of the Spanish language.* Spanish Royal Academy. 23.^a Edition. Editorial Espasa, 2014. 2452 p. (In Span.). URL: buscon.rae.es/draeI/ (accessed: 07.07.2024). (In Span.).
17. *Doménech R.* The Aesthetic Thought of Federico Garcia Lorca. Madrid, Rumagraf, S.A., 2006. 60 p. (In Span.).

18. *García Lorca F.* "Blood Wedding". Brontes Edition. Barcelona, Olmak Trade S.L., 2017. 191 p. (In Span.).
19. *García Lorca F.* Yerma. Doña Rosita the Spinster. Brontes Edition. Barcelona, Olmak Trade S.L., 2017. 160 p. (In Span.).
20. *García Lorca F.* The House of Bernarda Alba. Edition by Elisabetta Sarmati. Austral Edition. Zaragoza, Edelvives, 1998. 119 p. (In Span.).
21. *Maldonado M.* Genesis and Development of the Aesthetics of the Duende in Federico García Lorca's Rural Dramatic Trilogy: Blood Wedding, Yerma and The House of Bernarda Alba. *Between Ethics and Aesthetics: Studies in Tribute to Joan Gilabert*. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs Publisher, 2017. P. 60–89. (In Span.).

Статья поступила в редакцию / Received 11.07.2024

Одобрена после рецензирования / Revised 18.07.2024

Принята к публикации / Accepted 18.07.2024