

Научная статья

УДК 82.09

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2023-3/113-127>

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ «АНДАЛУЗСКОЙ ТРИЛОГИИ» Ф.Г. ЛОРКИ В ИСПАНИИ И РОССИИ

Инна Анатольевна Ситникова¹

Галина Ивановна Модина²

^{1,2} Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток, Россия

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 обзору литературоведческой рецепции «андалузской трилогии» Гарсиа Лорки – пьес «Кровавая свадьба» (1933), «Йерма» (1934), и «Дом Бернарды Альбы» (1936) в Испании и России. Цель статьи – выявить основные направления в изучении этих драм в работах отечественных и испанских исследователей. Последовательно рассматриваются особенности рецепции драматургии Лорки от первых публикаций 1930-х годов к современным исследованиям, выявляются особенности литературоведческого восприятия трилогии в Испании и России. Анализ работ отечественных и испанских литературоведов привел к постановке проблемы переводческой рецепции античных и фольклорных традиций в «андалузской трилогии» Ф.Г. Лорки в России.

Ключевые слова: Федерико Гарсиа Лорка, андалузская трилогия, литературоведческая рецепция, синтез искусств, дух дуэнде, античная драма, испанский фольклор

Для цитирования: Ситникова И.А., Модина Г.И. Литературоведческая рецепция «Андалузской трилогии» Ф.Г. Лорки в Испании и России // Дальневосточный филологический журнал. 2023. Т. 1, № 3. С. 113–127.

Original article

LITERARY RECEPTION OF F. G. LORCA'S «ANDALUSIAN TRILOGY» IN SPAIN AND RUSSIA

Inna A. Sitnikova¹, Galina I. Modina²

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia

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

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

Abstract. The article is devoted to the review of literary reception of Garcia Lorca's “Andalusian trilogy” – the plays “Blood Wedding” (1933), “Yerma” (1934), and “The House of Bernarda Alba” (1936) in Spain and Russia. The paper seeks to identify the main directions in the study of

these dramas in the works of Russian and Spanish researchers. The peculiarities of the reception of Lorca's dramaturgy from the first publications of the 1930s to modern studies are successively considered, and the peculiarities of the literary perception of the trilogy in Spain and Russia are revealed. The analysis of works of Russian and Spanish literary critics led to the problem of translation reception of ancient and folkloric traditions in F.G. Lorca's "Andalusian trilogy" in Russia.

Keywords: Federico Garcia Lorca, Andalusian trilogy, literary reception, synthesis of arts, spirit of duende, ancient drama, Spanish folklore

For citation: Sitnikova I.A., Modina G.I. Literary Reception of F.G. Lorca's "Andalusian trilogy" in Spain and Russia // Far Eastern Philological Journal. 2023. Vol. 1, № 3. P. 113–127. (In Russ.).

Драматургическое наследие Федерико Гарсиа Лорки наравне с поэтическим – одно из значительных явлений в истории испанской и мировой литературы XX века. Особый интерес представляет опыт Лорки в создании пьес, сочетающих традиции испанского фольклора, западноевропейской и, в том числе, испанской драмы и античной трагедии, с тем чтобы представить «через живые судьбы вечные законы сердца и души человеческой» [2, с. 186]. Свою концепцию «театра социального действия» Лорка воплотил в пьесах «Кровавая свадьба» (1933), «Йерма» (1934) и «Дом Бернарды Альбы» (1936).

В Испании при жизни писателя и после смерти (1989–1936) ни о драматургии, ни о творчестве его в литературоведении почти не упоминали, это было определено историко-политическим контекстом. Исключением стали опубликованные в 1940-е годы статьи Дамасо Алонсо (1944) «Federico García Lorca y expresión de lo español» («Федерико Гарсиа Лорка и выражение «испанскости»»), Анхеля дель-Рио «Федерико Гарсиа Лорка (1898–1936)» (впервые статья была опубликована в Нью-Йорке в 1944 г., а в Испании в 1952 г.) и опубликованная в Буэнос-Айресе книга Гильермо Диаса Плахи «Федерико Гарсиа Лорка. Критическое исследование» (1948). Заметим, что стихи и драмы Лорки были известны испанским читателям и зрителям. Поэтические сборники «Канте хондо» (1931), «Цыганское романсеро» (1928), пьесы «Мариана Пинеда» (1927), «Кровавая свадьба» (1933) были опубликованы при жизни поэта. Внимание испанских исследователей к творчеству Лорки обнаруживается только в 1950-е годы. В этот период, после постановки в Испании пьесы «Дом Бернарды Альбы» (1950), публикуются труды известных испанских литературоведов о жизни и творчестве Гарсиа Лорки. Это Р.Х. Санчес, Э. Гарсиа Луэнго, М.Г. Посада, Л. Фернандес Сифуэнтес, Р.М. Нададь. Первое собрание сочинений Лорки, «Obras completas», под редакцией Артуро де Ойо выходит в 1954 году в Мадриде.

Статья Дамасо Алонсо (1944) «Федерико Гарсиа Лорка и выражение «испанскости»», входящая в сборник «Эссе об испанской поэзии», – первая монографическая работа о Лорке, опубликованная в послевоенный период. Автор делает акцент на характеристике Лорки как личности, не как поэта, связывает его творчество с «душой народа», соотносит его по значимости с творчеством Лопе де Вега и отмечает, что со смертью Лорки «Испания лишилась лучшего выражения своей души в XX веке» [14, р. 17–18].

Монография Гильермо Диаса Плахи «Федерико Гарсиа Лорка» (1948) знаменует «возрождение» Лорки как национального поэта. В этой книге Диас Плаха стремится подчеркнуть близость Лорки испанскому народу, отметить славу и популярность поэта еще до публикации

его произведений. Автор книги характеризует Лорку как личность, отмечая его таланты чтеца, музыканта – «истинного андалузца». Исследователь указывает на особую роль Гарсиа Лорки в «игре» с классическим театром, подчеркивая, что благодаря постановкам «Ла Баррака» с адаптациями произведений классиков Золотого века Лорке «удалось вывести испанский национальный театр из глубины веков и приблизить к современности» [18, р. 11]. По словам исследователя, «творчество Федерико Гарсиа Лорки выделяется среди его современников разумным и гармоничным слиянием традиционных и новых элементов, великолепным сочетанием классического вкуса и юношеского свежего интереса» [18, р. 14]. Вторая глава книги посвящена творчеству «поколения 1927 года», социальной и литературной жизни Испании 1930-х годов. Здесь автор отмечает, что Лорке удавалось «не впадать в крайности», а умело сочетать в своем творчестве традицию и новаторство. Третья глава книги «Концепции поэзии» посвящена поэтическим сборникам и поэтике его лирических произведений, рассматриваемых в неоромантическом ключе [18, р. 183]. Диас Плаха обращается и к драматургии Лорки, выделяя три наиболее «знаковые пьесы» – «Кровавая свадьба», «Йерма» и «Дом Бернарды Альбы», называя их «сельскими андалузскими драмами», основанными на «триединстве природных сил: любви, ненависти и смерти» [18, р. 203], которые, «как невидимый герой, объединяет Рок» [18, р. 201].

В исследованиях 1940–1950-х годов одной из самых обсуждаемых была проблема единства трилогии. Большинство исследователей, в частности Хосе Мехиас Аснар, Аллен Джозеф и Хуан Кабальеро, воспринимают пьесы как единый цикл. Однако Хоакин Форрадельяс в предисловии к изданию пьесы «Дом Бернарды Альбы» отмечает общие черты первых двух пьес трилогии и говорит об их отсутствии в третьей. Исследователь указывает на неизбежную трагическую судьбу персонажей и на катарсис – цель, которую, по его мнению, в драме «Дом Бернарды Альбы» автор не преследует, так как «стремится не очистить душу зрителя, а обвинить его», и добавляет, что пьеса – именно драма, так как «не имеет ни трагического, ни лирико-драматического характера» [19, р. 39]. Принадлежность пьесы «Дом Бернарды Альбы» ставится под сомнение на основании высказываний самого автора и тех определений, что он приводит в подзаголовке к каждой пьесе. По замыслу Лорки заключительной пьесой трилогии должна была стать драма «Гибель Содома», или «Дочери Лота», основанная на библейском сюжете [2, с. 272]. Действительно, в интервью 1934 года после премьеры пьесы «Йерма» Лорка упомянул о работе над третьей трагедией цикла под названием «Гибель Содома» и заметил, что пьеса не разочарует тех, кому понравились две предшествующие [2, с. 450]. Закончить эту пьесу Лорке не удалось, а драма «Дом Бернарды Альбы» была завершена за два месяца до его гибели, и автор не оставил упоминаний о ее связи с предшествующими пьесами.

Однако большинство исследователей склонны видеть в них цикл из трех произведений. Так, Аллен Джозеф, Хуан Кабальеро, Анхель Альварес де Миранда, Мигель Гарсиа Посада, Хосе Мехиас Аснар указывают на сходство пьесы «Дом Бернарды Альбы» с двумя первыми трагедиями трилогии, связывая это с «андалузским феноменом», т. е. характерными только для Андалусии чертами быта и характерами героев [20, р. 50]. Здесь, в родной для Лорки Андалусии, в народных песнях, в искусстве канте хондо и фламенко живет «дух дуэнде», именно его Лорка стремится воплотить в пьесах этого цикла. Пьесы объединены общими темами, мотивами, символическими образами, пронизаны «мистической силой дуэнде» [20, р. 50]. Хосе Мехиас Аснар относит три пьесы к одному жанру, отмечает характерный для них «природный и социальный детерминизм», с которым сталкиваются героини пьес – Невеста, Йерма и Адела [23, р. 12].

Гарсиа Лорка определил жанр каждой пьесы следующим образом: «Кровавая свадьба» – трагедия в трех актах и шести картинах; «Йерма» – трагическая поэма в трех актах и шести картинах, «Дом Бернарды Альбы» – драма женщин в испанских селениях. Жанровый характер цикла в испанской литературоведческой традиции определяют как «сельская трилогия» («trilogía rural»). Так цикл называют Г. Диас Плаха в монографии «Федерико Гарсиа Лорка» (1954), Х. Мехиас Аснар в работе «Прочтение сельской трилогии Федерико Гарсиа Лорки» (1985), Л. Фернандес Сифуэнтес в работе «Гарсиа Лорка и условный театр» (2000), М. Кабельо Пино в статье «Гарсиа Лорка – драматург: центральная фигура испанской литературы XX века в европейском каноне» (2006). Профессор Гранадского университета А. Санчес Тригерос в эссе «Традиционный театр и спектакль авангарда» называет пьесы «андалузской трилогией» [17, p. 52]. Это название в большей степени указывает на место действия, систему персонажей и местный колорит, подчеркивая связь пьес с концепцией национального театра Лорки. Для нас это название представляется более точным, и потому оно вынесено в заголовок статьи.

Одной из самых значительных работ в испанском литературоведении стала книга «Федерико и его мир», написанная братом поэта Франсиско Лоркой в 1959–1965 годах, но опубликованная только в 1980 г. Эта книга представляет собой не только воспоминания брата художника о детстве, юношестве Федерико, но и подробный, глубокий литературоведческий анализ его произведений, в частности, драматургических. Анализ пьес «сельской трилогии» в ней посвящены несколько глав, написанных в форме критических эссе.

По замечанию брата Лорки, пьеса «Кровавая свадьба» «принесла первый большой успех Федерико как драматургу» [4, с. 253]. В главе «Кровавая свадьба» Франсиско Лорка рассуждает о роли поэзии в драмах брата, уделяет особое внимание художественному замыслу, заключающемуся в «слиянии поэзии и фантастических элементов» [4, с. 254] Пьесу «Кровавая свадьба» он считает самым ярким воплощением драматургической концепции Федерико: в ней есть «ощущение того, что миром правят слепые силы» [4, с. 259]. Все персонажи драмы, кроме Леонардо, не имеют имен, появляются «антропоморфизированные слепые силы» – вестница смерти Луна и сама Смерть. Персонажем пьесы становится и зловещий Конь из колыбельной песни [3, с. 265]. С точки зрения Франсиско Лорки, «Кровавая свадьба» – драма о том, как человек идет на встречу неизвестной ему судьбе и совершает неподвластные его воле поступки. В главе «Йерма» Франсиско Лорка обращает внимание на жанровое своеобразие пьесы, характер конфликта, на роль поэтического начала в создании образа главной героини. В пьесе «Йерма» та же самая «слепая внешняя сила» воплощена в «испепеляющей жажде материнства» героини [4, с. 268]. Исследователь указывает на особую роль поэтического начала в создании образа Йермы. Свою горечь, тоску и одиночество Йерма изливает в стихах, песнях и поэтических монологах наедине с собой. Пьесу «Дом Бернарды Альбы» Франсиско Лорка рассматривает более подробно, посвящая ей три главы книги. В них автор упоминает о детских воспоминаниях автора, положенных в основу пьесы. Он отмечает важность «социального начала» и недостаточную степень изученности этой пьесы [4, с. 285]. Глава «Сценическое пространство» посвящена анализу хронотопа пьесы, где автор подчеркивает разделение пространства на видимое (сцена – дом) и скрытое (события вне дома), что «обнажает» конфликт между установленными в доме-тюрьме правилами и стремлением героини к свободе, выражению естественных чувств за его пределами. «Явное и скрытое действие происходят одновременно, а связь между ними «порождает психологическую напряженность», – пишет исследователь [4, с. 300]. Автор акцентирует внимание на структуре трагедии, отмечая

ее традиционность, анализирует организацию сценического пространства. С точки зрения исследователя, характерная черта драматургии Федерико Гарсиа Лорки – соединение видимого и незримого пространства в действии [4, с. 289]. Сравнивая пьесу «Дом Бернарды Альбы» с двумя предшествующими, Франсиско Лорка выделяет в ней «множество новых внешних элементов действия, превращающих ее в социальную драму и позволившей поэту (Федерико) назвать ее «документальной фотографией испанских селений» [4, с. 265]. Если пьеса «Йерма», по замечанию Франсиско Лорки, находится «на самом крайнем пределе «поэтической стилизации», то заключительная пьеса цикла «стоит на крайнем пределе стилизации «реалистической» [4, с. 265]. В главе «Структура трагедии «Дом Бернарды Альбы» Франсиско Лорка указывает на следование традициям испанского классического театра: пьеса построена по традиционной трехактной схеме. Каждое действие начинается со спокойной сцены, далее напряжение нарастает, и в конце происходит всплеск эмоций, что, по словам Франсиско Лорки, «способствует сохранению затаенной напряженности, пронизывающей всю пьесу» [4, с. 300].

В целом, Франсиско Лорка указывает на органичное единство реального и фантастического в драмах цикла, на связь с традициями народной испанской поэзии и классической литературы, с театром «Золотого века» Лопе де Вега, Кальдерона и Тирсо де Молина. «Главным в драматургии Гарсиа Лорки» автор книги называет соответствие выразительных средств и художественного замысла, принципиально нового в каждой пьесе» [4, с. 284]. Франсиско Лорка выделяет лиризм, присущий пьесам: «все драматическое действие в них пронизано поэзией», – пишет он [4, с. 257].

Важной работой о драматургии Лорки в 1970-х является вступительная статья к изданию пьесы «Кровавая свадьба» (1971) Ф. Ласаро Карретера. Работа состоит из двух частей. В первой автор приводит общую характеристику драм Лорки, во второй более подробно рассматривает драму «Кровавая свадьба», уделяя особое внимание ее связи с традициями испанского классического театра. Ласаро Карретер прослеживает эволюцию Лорки-драматурга, указывая на то, что его первая пьеса «Колдовство бабочки» (1920) была написана в стихах, а последняя (законченная) «Дом Бернарды Альбы» (1936) практически полностью в прозе [21, р. 19]. По замечанию исследователя, лиризм характерен для всей драматургии автора, а народная песня – повторяющийся элемент его драм, как и у Лопе де Вега [21, р. 20]. Исследователь выделяет три основные характеристики поэтики драмы «Кровавая свадьба»: во-первых, это сюжет – «андалузская» трагедия, но «универсального» характера, стоящая вне времени [21, р. 29]; во-вторых, «трагедия превращена в спектакль, обладающий большим пластическим и музыкальным богатством» [21, р. 31]; в-третьих – особенности стиля, когда автор отходит от «реалистической линии, вводит символические элементы» [21, р. 32]. По словам Ласаро Карретера, в драматургии Лорки сочетаются два компонента – «социальная реальность и трансцендентная значимость» [21, р. 32]. Так, например, в третьем акте драмы «Кровавая свадьба» «реализм фактов полностью преодолевается доминирующим поэтическим зарядом» [21, р. 32]. Исследователь уделяет внимание фольклорным элементам, обрядовым сценам и ритуалам, имеющим символическое значение, также указывает на связь пьес Лорки с греческой трагедией и театром Золотого века.

В 1960–80-е г. драмы Лорки приобретают особую популярность не только в Испании, но и в других европейских странах, в Латинской Америке, Великобритании и США. Они ставятся на сценах театров, воплощаются в музыке и кинематографе. Одной из самых ярких постановок стал музыкальный фильм в стиле фламенко испанского режиссера Карлоса Сауры (1981).

К новым аспектам драматического цикла Лорки обращаются испанские исследователи на рубеже XX–XXI вв. Центром внимания в посвященных драматургии Лорки работах Х.М. Камачо Рохо, Ф.Р. Адрадоса, Л. Боскан де Ломбарди становится античная традиция, тема судьбы женщины, связь с народным песенным искусством.

Профессор Гранадского университета Х.М. Камачо Рохо в работе «Заметки к исследованию классической традиции в произведениях Лорки» (1990) находит родственные древнегреческой трагедии черты в восприятии трагического, в использовании структуры и элементов античной драмы и в особенностях системы образов. Истоки андалузского «духа дуэнде» в трагическом духе древней Греции, ее мистических религиозных ритуалах, отмечает исследователь, ссылаясь на эссе Гарсиа Лорки «Теория и игра дуэнде» (1933). Понимание трагического у Гарсиа Лорки, по словам Х.М. Камачо Рохо, полностью совпадает с античным мироощущением: «Квинтэссенция трагедии заключается в борьбе человека с силами, которые им управляют, превосходят его» [16, с. 70]. Сходной с поэтикой древнегреческой трагедии чертой автор называет наличие хора. Хор объясняет происходящее, раскрывает тему произведений. Так, в пьесе «Кровавая свадьба» свадебный хор – часть свадебного обряда, его радостные песни контрастируют с душевным состоянием Невесты, а хор дровосеков в начале третьего акта пьесы оповещает о приближении трагического финала. Во втором действии драмы «Йерма» хор прачек рисует картины деревенской жизни, воспекает чувственность и продолжение жизни, подчеркивая горестную долю бесплодной героини. Автор работы отмечает, что смерть героев Лорки, как и в греческой трагедии, происходит за сценой, о ней сообщает «вестник». Исключение здесь составляет пьеса «Йерма», где героиня в отчаянии убивает супруга на сцене, и действие завершается песней хора. Х.М. Камачо Рохо сравнивает: «...подобно тому, как в трагедии Еврипида «Вакханки» Дионис провожает Пенфея к вакханкам, толкая на смерть, в пьесе «Кровавая свадьба» Луна олицетворяет самую могущественную силу в пространстве трилогии – Смерть» [16, р. 73].

О традициях греческой трагедии в драмах Лорки пишет М. Вильчес Диас в статье «Ритуальные и формальные элементы в неоконченной трилогии Федерико Гарсиа Лорки» (1992). Она отмечает, что сама идея трилогии, как и концепция народного театра с его лирическим характером, определена влиянием греческой трагедии. «Благодаря чтению произведений античных авторов (Эсхила, Софокла, Еврипида) Лорке удалось сочетать андалузские «обряды и культы» с традициями классического греческого театра», – пишет исследователь [25, р. 86].

Ф. Родригес Адрадос в статье «Трагедии Гарсиа Лорки и древнегреческие авторы» (1989) обращается к анализу двух первых пьес трилогии, сравнивает их с трагедиями Эсхила. Он выделяет следующие схожие черты: хор и второстепенные персонажи создают тревожную атмосферу пьес, напряжение постепенно усиливается, песни всегда связаны с сюжетом драм, символические образы (нож, конь, луна, вода) предвещают события, выводят за пределы реального. Также автор статьи отмечает обращение Лорки к теме судьбы женщин, женщин «без мужчин», характерный и для античных пьес «трагический» покой в финале [24, р. 56–59]. После смерти второго сына Мать в пьесе «Кровавая свадьба» говорит Невесте: «Что мне до этого? Благословенна пшеница, ибо под ней мои сыновья» [1, с. 246]. Покой и одиночество наступает для Йермы: «Я увяла, зато я все знаю. И никого со мной нет. Теперь отдохну, не надо просыпаться, не надо думать – а вдруг во мне новая кровь» [1, с. 284].

Л. Боскан де Ломбарди в статье «Крах свободы: Гарсиа Лорка и Греческая трагедия» (1995), говоря об античной традиции в драмах Лорки, указывает на мотив неотвратимой и

неведомой человеку судьбы: герои Лорки, как и герои античных трагедий, не властны над судьбой. Они переживают катастрофу, терзаются решениями, неподвластными разуму, некая сила владеет их сознанием [15, р. 107]. Невеста и Леонардо бегут со свадьбы, но погоня настигает их. Йерма в отчаянии убивает мужа. Адела, младшая дочь Бернарды Альбы, восстает, решается на побег, но это ведет ее к гибели. Л. Боскан де Ломбарди соотносит рок античной трагедии и дух дуэнде, заставивший Невесту бежать со свадьбы, пробудивший ненависть в душе Йермы и стремление к любви и свободе в сердце Аделы [15, р. 108]. Говоря о лирических вставках, песнях и поэтических строках в пьесах, исследователь замечает: «Они могли бы снизить напряжение, но это – «нити одного клубка», их роль сходна с ролью хора в античной трагедии [15, р. 108]. Так, колыбельная о «Коне высоком» в первом действии драмы «Кровавая свадьба» прямо связана с темой драмы и создает тревожное настроение, настраивает на трагический финал, как хор в греческой трагедии. Судьба женщины, невесты, жены, матери – одна из главных тем в пьесах, полагает Л. Боскан де Ломбарди. Героини Лорки, подобно героиням античного драматурга Еврипида, – достойные, сильные, каждая по-своему одержима страстью, что становится основой трагического конфликта. Они испытывают боль и разочарование от несостоявшейся любви, неудовлетворенности естественных чувств и желаний [15, р. 111].

С трагедиями Еврипида пьесу «Кровавая свадьба» сравнивает и Э. Лопес Охеда в статье «Лорка и греческая трагедия. Пьеса “Кровавая свадьба”» (2007). В творчестве Лорки, отмечает исследователь, раскрывается тема трагической судьбы или невозможности личной реализации героев. Судьбы персонажей зависят как от внешних элементов (время, смерть), так и от социальных реалий, человеческих предрассудков, условностей. Драмы Лорки, по замечанию автора, – это «трагедии древнего жанра с непреодолимыми страстями и инстинктами, выраженными в поэтической форме» [22, р. 748]. В Андалусии, как и Древней Греции, – пишет Э. Лопес Охеда, – присутствует трагическое ощущение жизни. Гарсиа Лорка «не воссоздает классическую трагедию, а пишет новую трагедию, делает универсальным все то мифическое, что нашел в своей родной Андалусии» [22, р. 749]. Так, с точки зрения исследователя его театр – это возвращение к истокам: поэзия, песня, танец, ритуал в единстве. Лорка не подражает, а показывает трагическую сущность, используя приемы, характерные для греческой трагедии [22, р. 749].

Перед тем как обратиться к посвященным трилогии работам отечественных литературоведов, отметим традиционное внимание испанских литературоведов к традициям классического испанского театра и испанского фольклора в пьесах Лорки, к синтезу поэзии и драматургии [4; 18; 21], а также возникший в работах последних лет интерес к теме женской судьбы (Ф.Р. Адрадос, Л. Боскан де Ломбарди, Мар Гамес Гарсиа, Леира Аранхо-Ньето). Вместе с тем подчеркнем характерное для работ современных испанских исследователей стремление рассматривать особенности драматургии Лорки сквозь призму античной традиции (Х.М. Камачо Рохо, М. Вильчес Диас, Э. Лопес Охеда).

В России интерес исследователей к личности и творчеству Гарсиа Лорки возник раньше, нежели в его родной Испании. В публицистике 1930-х годов его имя было связано с событиями в Испании. После окончания Гражданской войны и прихода к власти Генерала Франсиско Франко в 1936 году Лорка становится «запрещенным поэтом».

Изучение творчества Лорки начинается со статей (некрологов) Ф.В. Кельина, Д.И. Выгодского, Н.С. Габинского (1936), переводов статей, очерков, эссе друзей и соотечественников

поэта П. Неруды («Федерико Гарсиа Лорка», 1937), Р. Альберти («К Федерико» (1938), «Памяти Гарсии Лорки», 1939), Д. Алонсо («Великий национальный поэт Испании», 1939). В этих работах, как отмечает О.И. Мусаева, создавался образ Лорки – «народного поэта, антифашиста, особое внимание уделялось его гражданской позиции, фольклорной основе его произведений и идей общественного служения его народу» [8, с. 21]. Авторы, хорошо знавшие поэта, подробно характеризуют личностные качества, говоря о прекрасном и кротком облике поэта, исполненном света, добра и тепла. Одним из первых в журнале «Звезда» было напечатано стихотворение Лорки «Баллада о морской воде» в переводе Д.И. Выгодского [3, с. 69].

Первой переведенной в России драмой Лорки стала «Кровавая свадьба». Пьеса была опубликована в 1939 году в переводе литературоведа-испаниста и переводчика Ф.И. Кельина (стихи) и искусствоведа А.В. Февральского (проза). Вторая драма «Йерма» в переводе А.Л. Кагарлицкого (проза) и Ф.В. Кельина (стихи) напечатана в сборнике произведений Лорки «Избранное» 1944 года. Пьеса «Дом Бернарды Альбы» впервые переведена И.Ю. Тыняновой в 1956 году и опубликована в сборнике драматургии Лорки «Театр» (1957). В настоящее время пьеса «Кровавая свадьба» существует в двух переводах, а две последующие пьесы цикла – в трех.

Литературоведческая рецепция драматургии Лорки в России начинается в 1939 году публикацией перевода его драмы «Кровавая свадьба» с послесловием А.В. Февральского «Драматургия Гарсиа Лорки», где представлен краткий и не совсем полный очерк драматического творчества Лорки. Но в этой статье упоминаются пьесы «Мариана Пинеда», «Чудесная башмачница», «Любовь Дона Перлимплина и Белисы в саду», «Когда пройдет пять лет», «Йерма» и «Дом Бернарды Альбы». Более подробно автор останавливается на пьесе «Кровавая свадьба». С точки зрения автора статьи, Гарсиа Лорка развивал традиции испанского народного романса в поэзии, а в драматургии опирался на традиции испанского классического театра Золотого века [12, с. 93]. По замечанию А.В. Февральского, «корни театральной деятельности Лорки» лежат в его детстве, а «влечение к театру сказывалось в самом характере его поэзии, действительной, драматической» [12, с. 91]. Автор связывает пьесы Лорки с «началом возрождения испанской драматургии и испанского театрального искусства» [12, с. 97], благодаря тому, что Лорка «принес в литературу и театр сюжеты, взятые из народной жизни и напряжение больших страстей, овеванных дыханием высокой поэзии» [12, с. 97]. Пьесу «Кровавая свадьба» А.В. Февральский считает «трагедией, движимой борьбой страстей, разыгрывающейся в замкнутом круге андалусийской деревни», отмечает, как «просты и прямолинейны герои пьесы и ее сюжет», утверждает, что она написана в особой реалистической манере, свойственной всему испанскому искусству, но далека от натурализма, воплощает «контрастность испанского национального темперамента, таящего кипение страстей под внешней сдержанностью» [12, с. 101]. Важно замечание автора о «необычности литературных образов, иногда перерастающей в символику, обращенную не столько к сознанию, сколько к эмоции» [12, с. 101]. Ведущие мотивы пьесы, по замечанию исследователя, – жизнь и смерть, любовь и ненависть – проходят через все творчество Лорки. А.В. Февральский отмечает талант Лорки-музыканта, говорит о музыкальном начале 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]. О пьесе «Йерма» автор говорит как о трагедии и «как бы второй части трилогии» [11, с. 105]. Наметившийся в первой пьесе мотив плодородия здесь становится ведущим. «Йерма» – пьеса с простым сюжетом в прозе и стихах.

С точки зрения А.В. Февральского, трагедии Лорки – прежде всего трагедии страстей, он называет их «деревенскими пьесами», акцентирует внимание на национальном колорите.

Следующим важным этапом в истории «русского Лорки» было издание в 1944 году в Москве книги стихов и пьес Лорки тиражом 20 тысяч экземпляров. В этом издании были представлены стихотворения из «Сборника стихов» (1921), «Песни» (1927), «Стихи о канте хондо» (1931), «Цыганское романсеро» (1928) и пьесы «Мариана Пинеда» (1927), «Волшебная башмачница» (1930), «Кровавая свадьба» (1933), «Йерма» (1934). Сборник сопровождала вступительная статья Ф.В. Кельина «Федерико Гарсия Лорка». В этой статье испанский поэт и драматург представлен, прежде всего, как жертва фашизма, народный поэт. По замечанию исследователя, «было бы непростительной ошибкой делать из Лорки певца гражданской скорби. Но ещё большая ошибка – считать его поэтом, стоявшим вне политики. Не принимая непосредственного участия в освободительной борьбе испанского народа против его исконных врагов, Лорка, тем не менее, всегда был писателем передовым, писателем-антифашистом» [6, с. 5]. «Именно в драматургии Лорки, где с предельной полнотой раскрылся его творческий облик, получила наиболее отчётливое выражение та идея борьбы добра со злом, которая заложена во всех величайших созданиях испанского национального гения», – пишет исследователь [6, с. 13]. Герои Лорки «готовы пойти на смерть, на величайшее самопожертвование», следуют «законам чести» [6, с. 13]. Драму «Кровавая свадьба» Ф.В. Кельин называет «лучшей» пьесой, где «поэт позволяет злу одержать временную победу над добром» [6, с. 14]. Героини Лорки Невеста и Йерма выражают «социальный протест» против уклада жизни, предрассудков, религиозного фанатизма испанской деревни» [6, с. 14]. Статья Ф.В. Кельина в значительной степени биографична, автор стремится подчеркнуть «гражданскую позицию» Лорки и социальную основу его пьес.

В 1950–60-е гг. интерес исследователей был сосредоточен на жизни и личности испанского поэта. Биографический характер носит вступительная статья И.Ю. Тыняновой к подборке стихов Лорки в издании «Иностранная литература» (1956) и эссе к сборнику поэзии А.М. Гелескула (1965). Больше внимание здесь уделяют Лорке-поэту, его эстетическим взглядам. В трактовке личности и принципов поэтики Лорки исследователи опираются на тексты самого автора, его интервью, воспоминания современников, статьи испанских филологов.

В 1957 году вышло более полное издание пьес Лорки «Театр» с новыми переводами, а также с подробными примечаниями Н. Медведева и З.И. Плавскина. Как отмечает О.И. Мусаева, это «первое полное русское издание основного корпуса драматургии Лорки познакомило читателя с пьесами, ранее не переведенными на русский язык, представило эволюцию творчества автора, внутреннюю взаимосвязь его произведений, обозначило их связь с традицией» [7, с. 38]. В нем впервые были опубликованы пьеса «Дом Бернарды Альбы» в переводе И.Ю. Тыняновой и «Речь о театре» (Charla del teatro, 1935). Вступительную статью к этому изданию подготовил Ф.В. Кельин. По замечанию О.И. Мусаевой, в сравнении «с предыдущими работами Ф.В. Кельина предисловие к «Театру» не только включает новые сведения о биографии и текстах Лорки, но отличается стремлением осмыслить место Лорки в современной ему испанской и мировой драматургической традиции» [8, с. 39]. Статья содержит, по замечанию О.И. Мусаевой, «существенный для последующей рецепции Лорки вывод о синтезировании в его творчестве литературной традиции и современных литературных течений» [8, с. 39].

В 1960-е годы выходят несколько изданий лирики Лорки: «Избранная лирика» (1960), «Лирика» (1965, 1966, 1969), в том числе в издании «Сокровища лирической поэзии», что закрепила за поэтом статус классика. Появляются новые переводы и переводчики: кроме известных уже мастеров В.С. Столбова, В.Я. Парнаха, М.А. Зенкевича, О.Г. Савича, М.И. Цветаевой, публикуются работы нового поколения переводчиков – И.Ю. Тыняновой, А.М. Гелескула, Ю.П. Мориц, М.Е. Самаева.

В рецепции творчества Лорки 1960-х годов центральное место занимает беллетризованная биография Л.С. Осповата «Гарсиа Лорка», опубликованная в 1965 г. и ставшая самым подробным описанием жизни и творчества испанского поэта. Автор уделяет особое внимание личности Гарсиа Лорки, его жизни, а также поэзии и эстетическим суждениям, основываясь на документах и обобщая все написанное о нем на русском и испанском языках к тому времени.

Пьесам трилогии Л.С. Осповат посвящает несколько страниц книги, не называя их ни трилогией, ни циклом. Он подробно пересказывает сюжеты пьес «Кровавая свадьба» и «Йерма», описывает их первые постановки в театре и восприятие этих постановок современниками. Автор замечает, что пьесу «Кровавая свадьба» ошибочно считать «бытовой деревенской драмой»: место действия здесь Андалусия, «что живет в поэтическом сознании народа, Андалусия романсов и песен, поверий и заклиний» [9, с. 356]. Герои пьесы говорят языком народной поэзии – образным и лаконичным» [9, с. 357]. С точки зрения исследователя, Лорка описывает жизнь испанской деревни, где господствуют «заповеди старой крестьянской морали», а источник трагедии в нарушении суровой гармонии мира. Обращаясь к описанию сюжета драмы, автор книги отмечает важность колыбельной песни о «Коне высококом» в структуре пьесы, подчеркивает, что в ней есть нечто «не поддающееся описанию» – пронзительная, ударяющая по сердцу скорбь» [9, с. 358]. Говоря о драме «Йерма», автор биографии обращается к образу главной героини. Он пишет: «ее честь – это ее собственная жажда цельности, чистоты, правды, потребности жить, не изменяя себе и людям» [9, с. 374]. Он возвышает ее над остальными героями, считая, что трагический конфликт разворачивается не в душе, а между ней и «духовно измельчавшими людьми» [9, с. 374]. Л.С. Осповат уделяет пьесе «Дом Бернарды Альбы» всего несколько абзацев и отмечает, что, работая над этой пьесой, задуманной как «Гибель Содомы», Лорка «и сам не смог бы сказать, каким образом задуманная трагедия на библейский сюжет превратилась в драму о судьбе женщин в испанских селениях» [9, с. 400]. По замечанию Л.С. Осповата, впервые в творчестве Лорки женщина становится олицетворением злых начал – мать превратила дом в тюрьму для своих дочерей, обрекая их на безбрачие. В желании Аделы любить и быть счастливой вопреки запретам исследователь видит «искры мятежа», он соотносит драму дочерей Бернарды с горем «бедных крестьян испанской деревни» [9, с. 402]. Адела, вступая в борьбу за свою любовь, по его словам, бросает вызов и Бернарде, и всему миру [9, с. 406]. Таким образом, автор книги делает акцент на социальной проблематике пьес.

Значительным интересом исследователей к творчеству Лорки отмечены 1970–1990-е годы. В это время появляются театральные постановки и экранизации его пьес, радио- и телепередачи, русские поэты выступают со сцены, читая его стихи, И.А. Бродский, Н.Н. Асеев, А.А. Вознесенский, Е.А. Евтушенко, Д.С. Самойлов пишут стихи и прозу о Лорке, публикуются исследования Н.Р. Малиновской, Б.И. Зингермана, В.Ю. Силюнаса.

Из этих исследований драматургии Лорки полностью посвящена книга В.Ю. Силюнаса «Федерико Гарсиа Лорка. Драма поэта» (1989), а пьесам трилогии – отдельные главы. Всем исследованиям свойственно внимание к фольклорной традиции, сельскому и национальному колориту, ученых интересует проблема жанра, традиций классического античного и испанского театра.

Н.Р. Малиновская в статье «Самая печальная радость...» (1976) обращается к анализу поэзии и драматургии Лорки и уделяет внимание трем пьесам, называя их трагедиями, но не трилогией. Драматургия Лорки «так же поэтична, как внутренне драматична его поэзия», поэтому «естественно» обращение Лорки к трагедии, отмечает она, указывая на неразрывную связь поэтических и драматических произведений, созданных с опорой на народную традицию. По замечанию исследователя, «герои Лорки погружены в земную обыденность, но стоят вне ее. Столкновение обыденного и поэтического неизбежно, и оно рождает трагедию» [7]. Как и испанские исследователи, Н.Р. Малиновская замечает, что пьесы «Кровавая свадьба» и «Йерма» по замыслу автора – первые пьесы трилогии, которую должна была завершить пьеса «Дочери Лота». Автор предполагает, что эта пьеса не была написана «потому, что в это время внимание Лорки привлекли драматургические проблемы, ранее его не интересовавшие, – традиции Сорильи, Гальдоса, Арничеса, Ибсена и европейский театр конца века, с одной стороны, и драматургия подчеркнута реалистического плана – с другой» [7]. Пьесу «Кровавая свадьба» автор статьи называет «одной из самых музыкальных» пьес Лорки, а пьесу «Йерма» – лиричной, так как «все ее события следуют из внутренней характерности персонажа, а не только раскрывают ее», а «Дом Бернарды Альбы» – пьесой «двойного действия» [7]. Одно действие – «спектакль для других», другое – «тайная драма персонажей», проявляющаяся в молчании», эти действия развиваются параллельно, чем Лорка подчеркивает «двойственность жизни дома, естественность лжи и противоестественность правды» [7]. Из дома-тюрьмы Бернарды лишь два выхода – безумие и смерть. Бернарде неподвластны только безумная мать и влюбленная дочь. Дом Бернарды – тюрьма в тюрьме, но это не только селение, это вся Испания накануне трагических событий.

Схожее мнение о проблеме надвигающейся трагедии высказывает Б.И. Зингерман в книге «Очерки истории драмы XX века» (1979). Театру и эстетике Гарсиа Лорки автор посвящает отдельную главу, сравнивая его с творчеством других драматургов XX века, основоположников «новой драмы».

Б.И. Зингерман называет пьесы «Кровавая свадьба», «Йерма», «Дом Бернарды Альба» крестьянскими трагедиями и «главными» пьесами Лорки «о глухих затерянных андалузских селениях» с предчувствием надвигающейся трагедии, ощущения чего-то странного, что должно произойти, и оно возникает с первых строк или ремарок, где автор не скрывает неизбежность трагической развязки. В пьесах Лорки «атмосфера тревоги все накаляется, все тяжелеет, как южная жара, – от розового утра до обморочных послеполуденных часов, чтобы в финале разрядиться стремительным ночным убийством» [5, с. 313]. Театр Гарсиа Лорки, по замечанию Б.И. Зингермана, – это «театр-предсказание, театр-пророчество, театр-цыганское гадание [5, с. 313]. «Прошлое поставляет поэту традиционные мотивы, но только настоящее объясняет их вещей смысл» [5, с. 314], – пишет исследователь. Автор акцентирует внимание на том, что «слияние лирического и повествовательно-драматического начал, возникшее в результате отождествления своей судьбы с судьбой Испании, именно это, а не что-либо иное,

обеспечило Лорке возможность создать поэтический народный театр [5, с. 317]. Б.И. Зингерман указывает на связь театра Лорки с греческой трагедией: «...в греческой трагедии испанский поэт уловил не только те властные и непреклонные ритмы, которые связывают всех персонажей общей долей, но и другие ритмы, присущие каждому герою в отдельности, дающие ему свободу движений» [5, с. 324]. Важна новая точка зрения исследователя о том, что истоки театра Лорки «восходят к андалузскому народному пению в стиле канте хондо и старинному испанскому романсу» [5, с. 324]. «Эмоциональное воздействие народного андалузского пения и театральных произведений Лорки в сущности одно и то же: в равной мере им свойственна магическая заразительность, способность довести огромную аудиторию до экстаза и при этом сохранить у нее ощущение ритуальной торжественности происходящего», – утверждает он [5, с. 337].

Итак, театр Лорки, с точки зрения Б.И. Зингермана, – «театр, строящийся, как бастион, – на границе жизни и смерти, театр романтических страстей и трагических прозрений» [4, с. 350]. Автор подчеркивает фольклорную основу, национальный колорит, связь с народным искусством канте хондо и лиричность драматургии Лорки. Используя фольклорные формы и образы, Лорка выполняет свою задачу, создавая театр близкий испанскому народному сознанию, так как в испанской народной поэзии, древнем искусстве канте хондо и древних обрядах «уже содержится замысел драматического повествования» [5, с. 339].

В 1989 году вышла книга В.Ю. Силюнаса «Федерико Гарсиа Лорка. Драма поэта». Каждой пьесе цикла посвящена отдельная глава книги, где автор рассматривает особенности сюжета, композиции, системы образов и поэтики в целом. Исследователь отмечает важность мотива смерти, соотнося его со всем творчеством поэта и предшествующей написанию пьес обстановкой в Испании. Лорку, отмечает он, всегда волновала мысль о жизни, стиснутой слишком жесткими рамками [10, с. 216], но «жизнь, лишенная движения от прошлого к будущему, – загнивание и смерть» [10, с. 217]. Для Лорки мгновение неотторжимо от вечности так же, как человек неотторжим от Вселенной. Трагедии Лорки – предупреждение о нарастающей опасности смерти. Как Н.Р. Малиновская и Б.И. Зингерман, В.Ю. Силюнас указывает на влияние традиций театра Золотого века и близость андалузскому народному празднеству, называя искусство театра Лорки «искусством целостного метафорического построения спектакля» [10, с. 226]. В главе «Кровавая свадьба» автор отмечает, что конфликт пьесы не только в «конфронтации отдельных персонажей», это конфликт «двух миров: мира прозаического и мира поэтического, мира неволи и мира свободы, мира, где все диктуется суровой необходимостью, и мира, где и «невозможное возможно» [10, с. 230]. По наблюдению исследователя, Йерме свойственна «энергия поэтического вдохновения, сказывающаяся прежде всего в повышенной образности ее речей», он называет героиню – «творцом», а ее супруга – «потребителем», «не способным к воображению и принимающим господствующий порядок вещей» [10, с. 233]. В главе, посвященной пьесе «Дом Бернарды Альбы», автор обращается к проблеме символических образов и пишет, что «образы-символы сближают эту бытовую реалистическую драму с поэтическим театром (жара, огонь, солнце – страсть)» [10, с. 267]. Образ дома, замкнутого пространства, связан с одной из важных тем пьесы – это «мертвенность устаревшего порядка». Заметив, что пьеса создавалась накануне войны, исследователь указывает на важность контекста и подтекста, на сложное ритмическое построение пьесы, внутренний эмоциональный накал, на «движение

сдавленных до поры до времени эмоций», на то, что «фотографичность полна «надрывной экспрессии» [10, с. 288].

На сегодняшний день самая полная и важная работа о драматургии Гарсиа Лорки – книга Г.И. Тамарли «Драматургия Федерико Гарсиа Лорки», опубликованная в 2013 году. Г.И. Тамарли анализирует феномен синтеза искусств (поэзии, живописи и музыки) в драме «Кровавая свадьба», обращается к теме взаимодействия инстинкта и культуры, рассматривая пьесу «Йерма», и к темам любви и смерти в главе «Эрос и Танатос в пьесе “Дом Бернарды Альбы”». Она отмечает особую музыкальность стиля и роль песенных традиций в драме «Кровавая свадьба». С точки зрения Г.И. Тамарли, «поэзия, живопись и музыка – важные компоненты драматической структуры, порождая синтетическую образность, они воплощают экзистенциальное единство любви, жизни и смерти» [11, с. 182]. По наблюдению исследователя, «Йерма» – вторая пьеса цикла – во многом соответствует античным канонам, «подобно трагедиям Софокла («Царь Эдип», «Эдип в Колоне»), Еврипида («Медея», «Гекуба», «Андромаха»); «как в античной монодраме, Йерма изображается в жизненно значимый момент, показывая все шаги, которые она совершает для достижения своей мечты» [11, с. 54]. Драматизм действия сосредоточен на внутреннем мире героини. Жажда материнства и невозможность иметь сына приводят 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. В заключительной пьесе трилогии Г.И. Тамарли выделяет особенности хронотопа пьесы, указывает на важность символического подтекста, отмечает, что автор «соединяет мощный эстетический потенциал архаической символики с «суровым реализмом», стремясь к документальности воспроизведения событий, говоря о судьбе женщин в испанских селениях» [11, с. 282].

Синтезу искусств в культуре Испании и его претворению в творчестве Лорки посвящена диссертация М.В. Якушевич (2004). Если Н.Р. Малиновская указывает на слияние драматического начала и поэзии, то М.В. Якушевич, как и Г.И. Тамарли, говорит о синтезе родов искусств, подчеркивает, что отличительная черта творчества Гарсиа Лорки в «неразрывной связи всех трех начал – поэтического, пластического и музыкального» [13, с. 85]. С точки зрения исследователя, в произведениях Лорки «уживаются разнообразные тенденции: фольклорность, мифологичность, арабо-андалусские традиции, связь с музыкальным и пластическим искусствами. Особенность его стиля – «преломление национальных фольклорных традиций сквозь призму современного мировосприятия, что рождает особый эффект сопряжения вечного и актуального» [13, с. 145].

Работы отечественных исследователей затрагивают черты поэтики, идейный уровень, художественные особенности, своеобразие стиля автора, указывают на связь с фольклором, народным искусством, на синтез поэтического и драматического начал, лиризм, музыкальность и синтетичность пьес Лорки. Наиболее исследованной пьесой, согласно работам испанских и отечественных исследователей, является пьеса «Кровавая свадьба». По ряду вопросов можно отметить схожие позиции испанских и отечественных литературоведов. Тем не менее угол зрения зачастую разный, что может быть связано с культурно-историческим контекстом. В Испании Лорка долгое время был запрещенным поэтом, а в России переводчикам и литературоведом, возможно, приходилось сглаживать и смещать акценты, создавая образ Лорки, допустимый цензурой, но при этом сделать его не менее популярным, чем на родине, а его произведения известными широкому кругу читателей.

Обзор работ испанских и отечественных ученых привел к постановке проблемы переводческой рецепции античных и фольклорных традиций в «андалузской трилогии» Ф.Г. Лорки. Представляется интересным в будущем проследить особенности передачи в переводе этих традиций, принимая во внимание, что между публикацией первых и вторых переводов драм прошло несколько десятков лет, и восприятие творчества Гарсия Лорки приобретает новые смыслы. Для этого необходимо провести более подробное комплексное исследование его драматической трилогии.

Список литературы

1. *Гарсия Лорка Ф.* Избранные произведения. В 2 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.
2. *Гарсия Лорка Ф.* Самая печальная радость: перевод с исп. / сост., автор предисл. и коммент. Н. Р. Малиновская. М.: Прогресс, 1987. 512 с.
3. *Гарсия Лорка Ф.* Баллада о морской воде // Звезда. 1937. № 9. 213 с.
4. *Гарсия Лорка Фр.* Федерико и его мир: пер. с исп. / послесл. Л. Осповата; коммент. Н.Р. Малиновской. М.: Радуга, 1987. 520 с.
5. *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.
6. *Кельин Ф.В.* Федерико Гарсия Лорка // Лорка Ф.Г. Избранное. М.: Гослитиздат, 1944. С. 3–15.
7. *Малиновская Н.Р.* Самая печальная радость // Лорка Ф.Г. Избранные произведения в 2 т. Том 1. Стихи. Театр. Проза. М.: Художественная литература, 1976. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-ispaniya/malinovskaya-samaya-pechalnaya-radost.htm> (дата обращения: 24.06.2023)
8. *Мусаева О.И.* Рецепция творчества Федерико Гарсия Лорки в русской культуре (1930-60-е гг.): дис. ... д-ра философии по русской литературе: Тарту, 2011. 217 с.
9. *Осповат Л.С.* Гарсия Лорка. М.: Молодая гвардия, 1965. 410 с.
10. *Сильюнас В.Ю.* Федерико Гарсия Лорка. Драма Поэта. М.: Наука, 1989. 328 с.
11. *Тамарли Г.И.* Драматургия Федерико Гарсия Лорки. Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic, 2013. 340 с.
12. *Февральский А.В.* Драматургия Федерико Гарсия Лорки // Лорка Ф.Г. «Кровавая свадьба». М.: Искусство, 1939. С. 89–107.
13. *Якушевич М.В.* Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсия Лорки и М. де Фальи: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2004. 249 с.
14. *Alonso D.* Federico García Lorca y la expresión de lo español. Ensayos sobre poesía española // Revista de Occidente. 1952. P. 271–280.
15. *Boscán de Lombardi L.* El fracaso de la libertad: Lorca y la tragedia griega. Centro virtual Cervantes. 1995. P. 107–114. URL: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_016.pdf (дата обращения: 27.07.2023).
16. *Camacho Rojo J. M.* Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca // Camacho Rojo José María. Florentia iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica. 1990. № 1. P. 55–73. URL: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/download/4602/4481/> (дата обращения: 26.07.2023).

17. *Chicharro A, Sanchez Trigueros A.* La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca. La Madraza–Granada: Alhulia, 2005. 149 p.
18. *Diaz Plaja G.* Federico García Lorca: estudio crítico. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1948. 284 p.
19. *Forradellas Joaquín.* Introducción // La Casa de Bernarda Alba, ed. Joaquín Forradellas. Madrid: Espasa–Calpe, 1997. P. 9–63.
20. *Josephs A. y Caballero J.* Introducción // La Casa de Bernarda Alba, ed. Allen Joseph y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 1982. P. 5–105.
21. *Lázaro Carreter F.* El teatro de Federico García Lorca // Bodas de sangre, ed. Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Espasa–Calpe, 1971. P. 9–35.
22. *Lopez Ojeda E.* Lorca y la tragedia griega: el caso concreto de “Bodas de sangre” // Congreso Internacional "Imágenes". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales: Universidad de La Rioja, Logroño. 22–24 de octubre de 2007 / coord. por María José Castillo Pascual; Silke Knippschild (ed. lit.), Marta García Morcillo (ed. lit.), Carmen Herreros González (ed. lit.). 2008. P. 747–764. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2002948> (дата обращения: 20.07.2023).
23. *Megías Aznar J.* Una lectura de la trilogía rural de Federico García Lorca // Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla (4). 1985. № 4. P. 7–34. URL: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:Aldaba-1985-4-2010> (дата обращения: 26.07.2023).
24. *Rodríguez Adrados Fr.* Las tragedias de García Lorca y los Griegos // Estudios clásicos. 1989. Vol. 31, № 96. P. 51–64. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6912> (дата обращения: 26.07.2023).
25. *Vilchez Díaz M.* Elementos rituales y formales en la trilogía inacabada de Federico García Lorca // Philologia Hispalensis. 1992. Vol. 7, № 1. P. 77–90.

Статья поступила в редакцию 02.08.2023; одобрена после рецензирования 08.08.2023; принята к публикации 30.09.2023.

The article was submitted 02.08.2023; approved after reviewing 08.08.2023; accepted for publication 30.09.2023.