

Г.И. Тамарли

**ТРАГЕДИЯ Ф. ГАРСИА ЛОРКИ «ЙЕРМА»:
ДИАЛОГ С АРИСТОТЕЛЕМ**

В статье утверждается, что испанский драматург Федерико Гарсиа Лорка, следуя обозначенным Аристотелем канонам трагедии, используя смежные искусства (поэзию, живопись, музыку, танец), обращаясь к поэтике карнавала, создал произведение, равное по эмоционально-смысловой мощи античной монодраме, в котором показал, что в силу определенных устоев (общественных, религиозных, этических и др.) невозможна гармония бытия человека и жизни природы, что «мир, лишенный способности быть живородящим», отдан во власть смерти.

Обращается внимание на эстетическую преемственность художником-модернистом античности.

Ключевые слова: Испанская драматургия, античность, преемственность, монодрама, трагедия, поэтика.

«Нужно вернуться к трагедии. Нас обязывают к этому традиции нашего театра. Довольно фарсов, довольно комедий, успеется! Я хочу вернуть в театр трагедию», – заявил Лорка в состоявшемся 3 июля 1934 г. разговоре с романистом Хуаном Чабасом [Гарсиа Лорка 1987: 207].

На тот момент эстетическая программа испанского драматурга во многом определялась беспокойной обстановкой в стране. По всей Испании проходили стачки рабочих, недовольных новым правительственным кабинетом. Вооруженные восстания бастующих в Мадриде, Барселоне, в Басконии и Леоне были быстро подавлены. Не сдались только астурийские горняки. Генерал Франко, советник военного министерства, предложил расправиться с Астурией с помощью Иностранного легиона и марок-

канских батальонов. Самолеты начали бомбить незащищенные шахтерские поселки. Это стало преддверием будущей народной драмы, Гражданской войны 1936 – 1939 гг.

Лорка не был ангажированным писателем. Но как чуткий художник он понимал, что в смутное время, когда «весь мир напрягается, чтобы развязать тугой неподдающийся узел», когда «в мире схватились уже нечеловеческие, а вулканические силы», «театр должен вобрать в себя всю драму современной жизни» [Гарсиа Лорка 1971: 228, 230, 240].

В 1934 г. он завершает вторую часть «драматической трилогии об испанской земле» (первая – «Кровавая свадьба» – 1932), называет ее «Йерма» («Yerma») и 17 сентября в Барселоне во время репетиции пьесы обращает внимание на ее своеобразие: «“Йерма” – трагедия. Настоящая трагедия. С первой минуты зритель чувствует, что произойдет что-то грандиозное. <...> Подлинная трагедия! “Йерма” заставляет поверить, что возможности древнего жанра трагедии не исчерпаны. <...> Я старался держаться в рамках жанра» [Гарсиа Лорка 1987: 208].

В самом деле, это сочинение во многом соответствует античным канонам, обоснованным Аристотелем. Рассматривая трагедию, автор «Поэтики» выделяет образующие ее части: «необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей <...>. Части эти суть: фабула, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальная часть». В рамках такой структуры должны соблюдаться «две причины действия – мысль и характер» [Аристотель 2007: 28]. Лорка воплощает данный тезис греческого теоретика искусства: «“Йерма” – это характер, который раскрывается в шести картинах, составляющих пьесу» [Гарсиа Лорка 1987: 208]. Шесть картин «заключают в себе ритм, гармонию, пение» [Аристотель 2007: 27], а также танец, музыку, пантомиму, световые эффекты. «Мысль» – тема бесплодия, по классическим правилам, выявляется образом главной героини. Ее имя выносится в название произведения. «“Yerma” обозначает “бесплодная” и

применяется к невозделанной, высушенной земле. В произведении “Йерма” рассказывается о женщине, которая бесплодна потому, что она никогда не будет оплодотворена, так как ей отказано в семени», – отмечает Артуро Бареа [Barea 1956: 78].

Подобно трагедиям Софокла («Царь Эдип», «Эдип в Колоне»), Еврипида («Медея», «Гекуба», «Андромаха» и др.), пьеса Лорки композиционно относится к монодраме. «Характерным признаком ее является <...> сосредоточение внимания на главном герое, вынужденном принять и отстаивать важное решение» [Ярхо 2000: 116]. Как и в античной монодраме, Йерма изображается в жизненно значимый момент, показываются все шаги, которые она совершает для достижения своей мечты.

Драматизм действия сконцентрирован на внутреннем мире героини. В ее душе сталкиваются жажда материнства и невозможность иметь сына, что разрушает гармонию ее микрокосма, приводит к отчаянному одиночеству, *страданию*, причиняющему боль [См.: Аристотель 2007: 35].

По Аристотелю, характер трагического персонажа должен быть благородным, но он «будет благородным, если обнаружит благородное направление воли» [Там же: 39]. У Йермы – это страстное томление по расцвету. Для нее «самый сокровенный смысл расцвета – обновление жизни» [Силюнас 1980: 160]. Подобный природно-антропологический разворот характера и конфликта придает произведению философичность.

Имя героини включает образы и основные мотивы в семантическое пространство природных первостихий – земли и воды, что переводит художественную систему в координаты архаической метафорики, связанной с земледельческим культом.

Аристотель рекомендует начинать трагедию с пролога [См.: Аристотель 2007: 35]. В пьесе функцию пролога выполняет заставочная ремарка к первому акту, в которой зарождается метафорическая энергия содержания.

Действие начинается авгуристической пантомимой: «При поднятии занавеса Йерма спит <...> Сцена освещена странным светом. Входит на цыпочках пастух, пристально смотрит на Йерму. Он ведет за руку ребенка в белом. Бьют часы. Когда пастух удаляется, сцену заливают радостный свет весеннего утра. Йерма просыпается» [García Lorca 1996: III, (1), 418] (Здесь и далее по этому изданию перевод мой. – Г.Т.). Звучит колыбельная песня. Зачин воспринимается как картинное сплетение сновидения. Согласно Фрейду, «...сновидение мыслит преимущественно зрительными образами» (пастух, ребенок). «Оно оперирует и слуховыми восприятиями» (колыбельная песня). Его движущей силой, по мнению психоаналитика, «служит стремящееся к удовлетворению желание».

Образ ребенка и колыбельная проявляют мечту героини. Пристальный взгляд пастуха – пробудившееся бессознательное, всегда готовое найти свое выражение во сне, если ему «представляется случай объединиться с сознательным желанием» [Фрейд 1992: 47, 371, 387]. Это – зов крови. К нему герои пьесы не прислушаются, и ребенок – дитя любви – не родится, на что указывает символика белого цвета. В театре Лорки часы бьют всегда в трагический момент.

Подобная трактовка прелюдии-пантомимы подтверждается также суждением К.Г. Юнга: «...сон <...> пророчески предусматривает будущее. <...> сон возникает из неизвестной нам, но важной части души и занимается желаниями нашего завтрашнего дня. Эта выведенная из античного суеверного воззрения на сон психологическая формулировка точно совпадает с психологией Фрейда, по которой источником сна является желание, поднимающееся из бессознательного» [Юнг 1994: 23].

Типичный для лоркианской драматургии символический пролог включает концептуальное ядро произведения и придает его содержанию основную тональность.

Колыбельная песня – пограничье между сном и явью, верхний этаж бессознательного, инстинкта, прорывающегося в сознание: наступает пробуждение. Песня, сталкиваясь с именем, рождает антитезу – главный принцип, формирующий семантику трагедии и душевное состояние героини.

Йерма, красивая, пышущая здоровьем крестьянка, воспитывалась соответственно вековым традициям. Дочь пастуха с молоком матери впитала законы, по которым жила ее трудолюбивая семья: отец – почитаемый глава семейства, его решения не оспариваются. Достигнув зрелости, девушка доверилась выбору родителя. Вышла замуж охотно, радостно, легко рассталась с близкими, пела, поднимая полотняный полог в первую брачную ночь. Для нее быть женой означает рожать детей, потому что с детства она видела, как плодоносят земля, деревья, травы, что «после сильного дождя даже камни становятся мягче и покрываются гулявником» [García Logsa 1996: III, (1), 421]. Таково представление народной культуры о бессмертии на основе вечного обновления.

Прошло время. Йерма напоминает мужу: «Мы женаты двадцать четыре месяца». Чтобы передать обеспокоенность героини, автор использует вместо «два года» («dos años») более емкое числительное «*двадцать четыре месяца*» («veinticuatro meses»). Значимость этих слов усиливается конструкцией и интонированием следующей фразы: «У нас нет детей... Хуан!» – («No tenemos hijos... ¡Juan!») [Там же: 419, 420].

После предельно короткой экспозиции автор начинает раскрывать трагедию неудовлетворенного материнства.

Йерма, подобно другим героиням театра Лорки, мечтает о мужчине сильном, горячем, отчаянном. Ей хочется, чтобы Хуан «рассекал волны на реке», «подставлял грудь дождю и ветру». Йерму тревожит бледное лицо мужа, его худоба. Быть может, в этом причина ее беды!

Один из важных, по Аристотелю, приемов трагедии – *узнавание* –

(«переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе, или к вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью») [Аристотель 2007: 29, 34] во многом определяет организацию системы персонажей в пьесе. Круг действующих лиц постепенно расширяется. Их назначение показать эволюцию душевного состояния героини от надежды к краху, от мягкой нежности к агрессивности, ненависти и жестокости.

В интервью драматург подчеркивал: «Как и предполагает жанр, в моей трагедии четыре главных действующих лица» [Гарсиа Лорка 1987: 207] – Йерма, Хуан, Виктор. Что касается четвертого, то это либо Мария, либо Старуха-язычница. Они обе – антиподы Йермы. В связи с тем, что образ Распятия и христологические мотивы аллюзируются во многих пьесах Лорки, Мария может восприниматься как символ идеальной матери и стать одним из основных персонажей.

Мария зачала легко. Йерма расспрашивает подругу: «Что сказал твой муж?», «Он знал, что ты...?», «Как он мог узнать?», «Он тебя очень любит?» [García Lorca 1996: III, (1), 426]. Она сетует, что уже два года и двадцать дней ждет ребенка, не понимает, за что ей такое мучение. По ночам босая бродит по двору, силы на исходе, и все это потому, что ее кровь, предназначенная для четырех, а то и для пятерых детей, может превратиться в яд.

Но надежда, хотя и полная тоски, пока еще не потеряна.

Автор постепенно доводит драматизм до крайнего предела тем, что эмоционально-смысловое содержание развивается по восходящей линии, и кульминационный момент наступает в конце каждой картины, каждого акта, в финале пьесы. Не случайно после ухода счастливой жены и будущей матери появляется пастух Виктор. Скрытая суть его мимолетного разговора с Йермой (важно не то, о чем они говорили, а то, о чем умолчали) выявляется в стихотворных строчках: «Когда же, сыночек, придешь ты ко мне? – Когда твое тело запахнет жасмином!». Первую картину за-

вершает пантомима: «Йерма задумчиво встает и подбегает к тому месту, где стоял Виктор, глубоко дышит, точно горным воздухом» [García Lorca 1996: III, (1), 230].

В поле Йерма встречает Старуху-язычницу. Йерма допытывается, почему у нее нет ребенка, ведь она уже три года в браке: «Научите же меня, что мне делать, а я сделаю все, даже если вы скажете, что я должна вонзить себе иглу в зрачок» (аллюзия на то, чем закончились дознания Эдипа) [Гарсиа Лорка 1957: 378]. «Я ничего не знаю. Я ложилась на спину и начинала петь. Дети приходят как вода» (В оригинале – «con el agua»), – говорит Старуха и затем спрашивает Йерму: «Послушай. Тебе нравится твой муж?». Вопрос пугает женщину, он ей непонятен, она не может на него ответить. Старуха вынуждена повторить: «Любишь ли ты его? Хочется тебе с ним быть?» – «Не знаю...». «Дрожишь, когда он подходит? Голова у тебя кружится, когда он тебя целует?» – «Нет. Такого я никогда не чувствовала». «Никогда? Даже, когда танцевала?». Краткие ответы рисуют облик растерянной женщины. Выявляется нечто, ранее неведомое. Каскад вопросов обнажает самое сокровенное, то, что было спрятано в глубоких тайниках. Вырывается имя Виктора: «Может быть... Однажды... Виктор...». Смятение героини передается паузами, за которыми скрываются тревога, застенчивость, недоумение. Старуха побуждает вспомнить необычные ощущения и поверяет: «Мужчин надо любить. Они нам косы должны расплетать, водой поить изо рта, так уж в мире повелось» [Гарсиа Лорка 1975: II, (1), 247]. Но Йерма не хочет принимать такой мир. Она воспитывалась в строгих правилах, установленных веками. Брак освящен, заключается на небесах, и основное предназначение супружества – верность мужу и дети.

Культура, основанная на христианстве, вытеснившим все явно сексуальное, как ни странно, пустила более глубокие корни в испанской деревне. Йерма возражает: «Я отдалась мужу и отдаюсь теперь ради того, что-

бы иметь сына, но никогда – ради наслаждения». И слышит в ответ: «Вот и ходишь пустая!» – «Нет, не пустая, я полна ненависти. Скажи, моя ли это вина? Разве в мужчине нужно искать только мужчину и ничего больше?» [Гарсиа Лорка 1957: 378, 379]. Происходит раскол «Я» героини, возникает противоречие чувственности и духовности, сознательных и бессознательных устремлений ее либидо.

Героиня отвергла мир Старухи-язычницы, но ничего не смогла противопоставить, кроме жажды ребенка и своей беспомощности, заставляющих обратиться к знахарке.

Не в заклинаниях, не в травах нужно искать спасение. Йерме и Виктору дается еще одно испытание: они сталкиваются. Их встречу предваряет песня Виктора за сценой. Ядро ее содержания заключено в лейтмотиве: «Зачем один ты спишь, пастух?» и в последних строках: «Гора-вдова, полынь-трава, / пастушья кровь тебе не в прок! / Одно родишь – колючий дрок!» [Гарсиа Лорка 1975: II, 250].

«Как безысходно связаны они тем, чего не было» [Малиновская 1986: I, 25]. Виктор единственный, кто будит в Йерме женщину. Ее мужчина. Он может подарить ей ребенка, но нужно спасти любовь. Спасти любовь некому. Виктор уходит. Все остается без изменений.

В «Поэтике» Аристотель указал на значение хора и его партий в фабульной структуре: «И хор должно считать одним из актеров, он должен быть частью целого и играть роль не как у Еврипида, но как у Софокла» [Аристотель 2007: 45].

Лорка вторит Аристотелю: «Как и подобает трагедии, в “Йерме” есть хор, который объясняет происходящее, вернее тему трагедии» [Гарсиа Лорка 1987: 208].

Эмоционально-смысловая фактура, функциональная значимость хора обусловлены его генезисом. Ссылаясь на размышления Ницше, можно предположить, что в пьесах Лорки, в частности в «Йерме», партия хора

представляет «в известном смысле материнское лоно всего <...> диалога, т.е. совокупного мира <...> драмы». Подобно греческой трагедии, в этом произведении хор «остается высшим и именно дионисическим выражением *природы* и изрекает поэтому <...>, как и она, слова мудрости и оракулы; как *сострадающий*, он в то же время и *мудрый*, из глубин мировой души вещающий истину» [Ницше 1990: I, 86, 87].

Лоркианский хор близок античному, софокловскому, тем, что он не связан с персонажами родственными или близкими отношениями. В результате, он оценивает происходящее со стороны, имеет известную свободу суждений. Его назначение – акцентировать внимание на внутреннем конфликте героини и на его содержании.

Первая картина второго акта начинается народной андалусской песней. Ее поют крестьянки, стирая в ручье белье.

Партия хора состоит из двух частей. В первой, комментирующей действие, соседки злословят, сочувствуют тоске Йермы, презирают ее жадного мужа.

Бытовая партитура хора дополняет конкретный, реалистический образ испанской деревни, создаваемый автором на протяжении действия пьесы.

Во второй части хор переходит от комментария к воспеванию чувственности и продолжения жизни. Как и в экспозиции, песнопение наполняется телесно-эротическими образами, раскрывающими мотив любви, язычески дерзкой, горячей, обжигающей. Сладострастие сочетается с религиозной экстаичностью.

В свое время подобное заметил Л. Тик, говоря о ранних испанских классиках живописи: «Сладострастие есть великая тайна нашего существа. Чувственность – маховое колесо нашей машины. Она толкает наше существование вперед и придает ему радость и жизнь. <...> Все желания человеческие кружат вокруг этого одного полюса, как мотыльки вокруг

зажженной свечки. <...> Даже набожность я считаю лишь отводным руслом для чувственного влечения» [Цит. по: Юнг 1994: 269]. Сладострастие – чувственность – плодородие воссоздаются образами воды («материнское значение воды принадлежит к наиболее ясным мифологическим символическим толкованиям» [Там же: 222]), *ветра, крови, жара / огня* (страсть), *розы* (эротически-витальный символ женственности), *мирта* (чувственная любовь), *голубки* (любовь), *оленья* (страстность) и т.д. Хор славит мужа, спустившегося с гор: «Муж с горы крутой спустился, / Дома ждет его обед, / Он мне в дар приносит розу, / Я дам три ему взамен» [Гарсиа Лорка Ф. 1957: 387]. Призывает к радостному соитию: «Когда зной лета обжигает кровь жнеца, / цветок сплетается с цветком», «Под лаской нужно стонать и петь». Восславляет округлившийся под рубашкою живот: «¡Alegría, alegría, alegría, / del vientre redondo, bajo la camisa!» [García Lorca 1996: III, (1), 453, 454].

В мажорную мелодию вплетаются мольба: «Сыночка мне, сыночка! <...> Сыночка, чтобы плакал» и ламент: «Горе ей, жене бездетной! / Грудь ее суха, как пепел» [Гарсиа Лорка Ф. 1957: 387] (В оригинале – «¡Ay de la casada seca! / ¡Ay de la que tiene los pechos de arena!» [García Lorca 1996: III, (1), 452].

Назначение второй картины (II акт) – разбередить душу Йермы, превратить сердце в сплошную рану, взвалить на плечи крест и отправить на «Голгофу». Делают это близкие люди. Прежде всего, муж.

Хуан – труженик. Он проводит дни и ночи в поле, в саду, заботится о стаде. «Все деньги копит» и доволен, что нет детей – меньше расходов. Такая жизненная позиция персонажа дает повод некоторым исследователям считать его мальтузианцем [См.: García-Posada 1996: 83]. Постоянно сталкиваясь с плодородием, он не любит землю, только извлекает прибыль. Так же потребительски примитивно относится к жене. Старуха-язычица намекает, что у него «гнилое семя». В отличие от родни Йермы,

у которой по всей округе братья и сестры, род мужа худосочен.

Хуан – защитник чести и понимает ее, как бремя, которое испокон веков несут супруги. Считает, что жене подобает соблюдать правило: «Овцы – в загоне, а женщины – в доме». Йерма готова следовать данной норме крестьянской морали, если «дом – не могила», если в нем «стулья ломаются», «простыни рвутся», но главное – раздаются детские голоса.

Последней каплей горя для Йермы стало решение Виктора покинуть деревню. Сцена прощания – одна из самых пронзительных в пьесе. Виктор уходит навсегда. С ним уходит любовь, о которой пела кровь, жаждущая перелиться в сына. Йерма остается одна. Чтобы понять психологию героев в последнюю встречу, необходимо напомнить, что «Либи́до не есть сексуальность, но есть душевная энергия вообще, во всех ее многообразных формах и метаморфозах» [См.: Юнг 1994: 12].

Виктор уходит навсегда. С ним исчезает непонятное ощущение трепета, которое вселяло надежду. Героиня остается наедине с честью своего рода, с честью мужа и неиссякаемым желанием родить сына.

На авансцену выступают основные силы лоркианского театра: Жизнь и Смерть.

Йерма продолжает бороться за жизнь. Она прибегает к колдовству, отправляется к знахарке. Но ни молитвы, ни заклинания, ни помощь Всевышнего не могут быть сильнее Эроса, и старухи-знахарки советуют ей искать утешение в любви мужа.

Прошло пять лет. За это время Йерма сильно изменилась. Тем не менее, для нее брачные узы священны. Зная, что муж не хочет детей, потому и ей не дает, она видит в нем «единственное спасение».

Развитием действия драматург подготовил превращение ласковой, заботливой, покорной, терпеливо несущей свой крест женщины в бурный поток, способный все снести на своем пути.

В финале трактовка доминирующего мотива усложняется за счет то-

го, что автор уходит от бытовых, социально-психологических, эмоционально-физиологических и других конкретизирующих женскую характеристику определений и переводит тему и образ героини в абстрактный, символический аспект. События происходят в окрестностях скита в горах. Предполагают, что это географически достоверное место. Селение Моклин в провинции Гранада расположено на дальних острогах Сьерры-Невады. На Моклинском холме находится часовня с чудотворным образом Иисуса с крестом и платом Вероники. Несмотря на то что по горной извилистой дороге добираться трудно, туда ежегодно 5 октября стекаются тысячи богомольцев: андалусские легенды приписывают образу Христа силу исцелять от бесплодия.

Йерма не может отказаться от своей мечты, и вот она здесь.

Лорка, прибегая к поэтике смежных искусств (живописи, пластики, танца, музыки и пения), сопрягает язычество и христианство, смиренную молитву и дионисийский экстаз, инстинкт и культуру.

Эмоциональный строй последней картины обостряется тональными соотношениями минора и мажора. Дихотомия выявляется сразу же при поднятии занавеса. Пантомима (несколько босых паломниц направляется с дарами в часовню) передает смирение. Песня («Не повстречал тебя / девушкой вольной, / так повстречаю / мужней женою. / И с богомолки / в ночь богомолья / я полотно / сорву кружевное») предвосхищает вакханалию [Гарсиа Лорка 1975: II, 270].

Аскетически сдержанно обращение к христианскому богу: в сумерках Йерма и шесть женщин с витыми свечами в руках идут босиком к часовне. Семь женщин в черном коленапреклоненно просят: «Боже, раскрой свою розу, / сжался, господь, надо мною! / В сырых рабынях за-тепли / темное пламя земное!» [Гарсиа Лорка 1975: II, 271].

В хоровой молитве ведущая партия принадлежит Йерме. Остальные вторят ей. Скорбная музыка мольбы сменяется веселым шумом голосов,

звучанием бубенчиков и погремушек. В полной темноте на сцену выбегают девушки с длинными лентами в руках. Семь печальных женщин уступают место семи жизнерадостным юницам. Крики становятся все громче. Создается фон для выхода двух фольклорных персонажей в огромных масках: Самца и Самки. Он сжимает в руке бычий рог. Она потрясает ожерельем из бубенцов. За ними появляется в оргиаистическом хмеле дионисийски возбужденная танцующая шумная толпа.

Карнавализация данной ситуации воплощает идею возрождения и обновления, что уже само по себе актуализирует культ Диониса. А «под чарами Диониса не только смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или порабощенная природа, снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком» [Ницше 1990: I, 62]. Пляска и пение Ряженных – мистический, эротический призыв к совокуплению и оплодотворению.

Вакханалия начинается выкриками детей: «Дьявол и его жена! Дьявол и его жена!». В песне Самки создается образ печальной молодой жены, купающейся в горной речке. Архаическая семантика лейтобразов воды и ветра выражает истому ее неудовлетворенной плоти: «Купалась молодая / за скалами в низине, / и струйки вдоль по телу / улитками скользили. <...> и ветер жег ей губы / и дрожью шел по коже. / Ай, как ее знобило / от горного потока!». Ребенок, Первый и Второй мужчины подхватывают мелодию тоски и увядания: «И тело отцветает, / и грудь ее пустеет!». Реплики этих персонажей объединяет минорно звучащее междометие «¡Ау!», передающее стенание: «¡Ау, cómo se quejaba!», «¡Ау, marchita de amores / con el viento y el agua!» [García Lorca 1996: III, (1), 485].

В отличие от умоляющих Господа: «Благослови мою пустошь / розой своей неземною!» – Самка уповает на себя: «И в ночь святую покаянья / Свое я платье разорву». «И сразу ночь наступила» и зазвенели гитары. По универсальной трактовке, ночь связывается с женской сущностью, сексу-

альностью, а музыка – с происхождением самой жизни, с объединением двух начал «Инь» и «Ян». Под музыку гитар Самец, размахивая рогом, приближается к Ряженой и «Затеплилась улыбка! / Как тело просияло! / Как бьется она гибко!» – «¡Ау, cómo relumbra! / ¡Ау, cómo relumbra, / ау, cómo se cimbre la casada!» [García Lorca 1996: III, (1), 487]. Теперь по-иному звучит междометие «¡Ау!». Им восславляется пьянящая, сладкая чувственность: «Семь раз она стонала / и девять замолкала, / и столько же гвоздика / к жасмину приникала» [Гарсиа Лорка 1975: II, 274]. Куплеты Самца заполняются образами сексуального содержания: *рог* – символ фаллической силы; *мак, гвоздика, жасмин, роза, апельсин* олицетворяют страсть; *розмарин* – брак; *венки, гирлянда* – атрибуты союза, единения; *танец* выражает экстаз; *бык* – мужскую потенцию. Строфы насыщены глагольной лексикой эротического смысла: *quejar* (стонать), *temblar* (дрожать), *clavar* (пронзать), *apartarse* (извиваться), *curvarse* (сгибаться), *cansarse* (утомляться), *quemarse* (обжигаться) и т.д.

«Смысл танцу ряженных» придает то, что «Йерма – средоточие естественного и магического порядка вещей, предшествующего религиозному. <...> Она – центр эротического круга, этой пляски, но все же она стоит вне ее» [Гарсиа Лорка Фр. 1987: 271].

По мнению Фр. Гарсиа Лорки: «Йерма защищает свое право быть женщиной в единственном существующем для нее смысле – “быть женой”» [Гарсиа Лорка Фр. 1987: 271–272]. Обоснованность такого понимания поведения героини подтверждается финалом пьесы.

Эмоциональная напряженность последнего разговора Йермы и Хуана достигается выразительным фоном: ночь, издали доносится пение хора богомольцев. Лексическое наполнение минимально. Основной акцент делается на ритмизации реплик. Развитию диалога способствуют стремительные вопросы героини, заставляющие Хуана раскрыть душу. Йерма видит, как мелок, ничтожен, похотлив ее муж. Это человек, которому не-

ведомы ни любовь, ни мечта и которого волнует только то, что можно взять в руки, что можно увидеть. Он счастлив, что у них нет детей, они ему не нужны.

Узнавание подошло к концу. Тайна, которую Йерма не могла разгадать в течение пяти лет, раскрылась. Она была одержима надеждой, а Хуан хладнокровно убивал ее. Она хотела расцвести, принести плод и, родив сына, обновить жизнь, а муж только удовлетворял свою минутную похоть. Он всегда считал себя хозяином, использовал ее так же, как землю, как скот. Она пыталась сохранить свое женское достоинство, а он попирали его. Агонизирующая надежда порождает неистовый взрыв отчаяния: «Йерма с криком бросается к мужу, хватает его за горло. Он падает навзничь. Йерма продолжает душить, пока Хуан не умирает». В этот момент начинает звучать песня хора паломниц. Последний монолог героиня произносит стоя в окружении толпы, под хоровое пение женщин. Узнавание привело к катастрофе, завершающейся, как подобает трагедии, катарсисом. Напомним Аристотеля: «Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, <...> посредством действия, <...> совершающее путем сострадания и страха очищение подобных страстей» [Аристотель 2007: 27].

«Отцвела я, отцвела, зато уверилась. Наконец я уверена. И одна. <...> Теперь я отдохну – и не проснусь, не вздрогну при мысли, что новая кровь во мне затеплилась. Засохну пустоцветом. А вам что надо? Не подходите! Я убила сына, своими руками убила сына!».

Возвратившись к канонам трагедии, обозначенным Аристотелем, Лорка создал монодраму, равную по эмоционально-смысловому звучанию античной, показал невозможность гармонии бытия человека и жизни природы, предупредил, что «мир, лишенный способности быть живородящим» [Сильюнас 1980: 162], отдан во власть смерти.

Литература:

1. Аристотель 2007 – *Аристотель. Поэтика* // Аристотель. О душе. М., 2007.
2. Гарсиа Лорка Ф. 1957 – *Ф. Гарсиа Лорка. Театр*. М., 1957.
3. Гарсиа Лорка Ф. 1971 – *Ф. Гарсиа Лорка. Об искусстве*. М., 1971.
4. Гарсиа Лорка Ф. 1975 – *Ф. Гарсиа Лорка. Избранные произведения: в 2 т.* М., 1975.
5. Гарсиа Лорка Ф. 1987 – *Ф. Гарсиа Лорка. Самая печальная радость...* М., 1987.
6. Гарсиа Лорка Фр. 1987 – *Ф<рансиско> Гарсиа Лорка. Федерико и его мир*. М., 1987.
7. Малиновская 1987 – *Н.Р. Малиновская. Самая печальная радость* // Гарсиа Лорка Ф. Избранное. М., 1987.
8. Ницше 1990 – *Ф. Ницше. Сочинения: в 2 т.* М., 1990.
9. Полная энциклопедия символов / Сост. В.М. Рошаль. М., 2003.
10. Силюнас 1980 – *В.Ю. Силюнас. Испанская драма XX века*. М., 1980.
11. Тресиддер 1999 – *Дж. Тресиддер. Словарь символов*. М., 1999.
12. Фрейд 1992 – *З. Фрейд. Толкование сновидений*. Обнинск, 1992.
13. Юнг 1991 – *К.Г. Юнг. Архетип и символ*. М., 1991.
14. Юнг 1994 – *К. Юнг. Либидо, его метаморфозы и символы*. СПб., 1994.
15. Ярхо 1994 – *В.Н. Ярхо. Древнегреческая литература. Трагедия*. М., 2000.
16. Barea 1959 – *A. Barea. Lorca: El poeta y su pueblo*. Buenos Aires, 1959.
17. Cancionero popular español. Moscú, 1987.
18. García Lorca F. 1996 – *F. García Lorca. Obras, III. Teatro, 1*. Madrid, 1996.
19. García-Posada M. 1996 – *M. García-Posada. Introducción* // García Lorca F. *Obras, III. Teatro, 1*. Madrid, 1996.

Tamarli G.I.

Tragedy “Yerma” by F. Garcia Lorca: Dialogue with Aristotle

The performed analysis of the play “Yerma” confirms that the Spanish playwright F.G. Lorca following the canons of the tragedy outlined by Aristotle, using other arts (poetry, painting, music, singing, dance), appealing to the carnival poetics, created the work equal in its emotional and spiritual might to the antique monodrama in which he showed that owing to definite principles (social, religious, moral etc.) there cannot exist harmony in human life and life of nature, that “the world, lacking of capacity for life-giving” is in power of death.

Сведения об авторе.

Тамарли Галина Ильинична.

ГОУ ВПО «Таганрогский государственный педагогический институт», факультет русского языка и литературы, кафедра литературы.

Доктор филологических наук, профессор, профессор.

Адрес: 347942, г. Таганрог, ул. Инициативная, 44, кв. 53.

Тел.: (8634) 67-78-00

E-mail: gtamarli@rambler.ru