Санкт-Петербургский государственный университет

**ПИСАРЕВА Алина Алексеевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**«Цыганское романсеро» Ф. Гарсия Лорки в русских переводах**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа СВ.5051. «Теория и практика межкультурной коммуникации (английский язык)»

Профиль «Теория и практика межкультурной коммуникации»

Научный руководитель:

канд. филол. наук, старший

преподаватель,

Кафедра сопоставительного изучения языков и культур

Фомичева Анна Владимировна

Рецензент:

старший преподаватель,

Кафедра французского языка,

Алексеенко Денис Николаевич

Санкт-Петербург

2022

Содержание

[Введение 3](#_Toc104764237)

[Глава 1. Общетеоретические основы исследования концепта «цыганское» в контексте творчества Ф. Гарсия Лорки 6](#_Toc104764238)

[1.1. Жизнь и творчество Ф. Гарсия Лорки 6](#_Toc104764239)

[1.2. Концепт «цыганское» в русской и испанской культуре 13](#_Toc104764240)

[Глава 2. Репрезентация концепта «цыганское» в стихотворениях Ф. Гарсия Лорки. Лингвокульторологический и переводческий аспекты исследования 23](#_Toc104764241)

[2.1. Истоки «цыганского» в творчестве Ф. Гарсия Лорки 23](#_Toc104764242)

[2.2. Концепт «цыганское» в сборнике «Цыганское романсеро» 26](#_Toc104764243)

[2.3. Отражение концепта «цыганское» в русских переводах сборника «Цыганское романсеро» 46](#_Toc104764244)

[Заключение 64](#_Toc104764245)

[Список используемой литературы 67](#_Toc104764246)

**Введение**

Данная работа посвящена поэтическому сборнику испанского поэта Федерико Гарсия Лорки «Цыганское романсеро», справедливо считающегося вершиной его творчества. В центре исследования – особый аспект этого произведения, а именно – концепт «цыганское» в стихотворениях цикла и способы его передачи в русских переводах.

**Степень изученности.** В целом, исследователи довольно активно обращались к изучению поэзии и драматургии Ф. Гарсия Лорки. Среди трудов, представляющих интерес для данной работы, следует назвать имена таких исследователей, как А.М. Гелескул[[1]](#footnote-1), И.С. Изотова[[2]](#footnote-2), А.В. Камелина[[3]](#footnote-3), Ю.Л. Оболенская[[4]](#footnote-4), Г.И. Тамарли[[5]](#footnote-5), Е.А. Чагинская[[6]](#footnote-6), Л.С. Яницкий[[7]](#footnote-7).

Цыганская тема неразрывно и органично связана с творчеством испанского поэта и составляет важную часть его мифопоэтики. Более того, цыганская тема, как отмечает О.И. Мусаева, в советский период стала «центром интересов для советских переводчиков и интерпретаторов его сочинений», и в качестве источника они обращались именно к сборнику «Цыганское романсеро»[[8]](#footnote-8). Многие исследования были направлены на изучение стиховых структур, мифологическую поэтическую архаику, символику цвета. Однако эти поиски не затрагивали непосредственно концепт «цыганское», этот феномен ранее не становился предметом исследования.

В исследовании предполагается изучить концепт «цыганское» в творчестве Ф. Гарсия Лорки с литературоведческой, культурологической и лингвистической точки зрения, рассмотреть варианты переводов выявленных лексико-семантических полей, сравнить их и определить, насколько точно переводчики передают семантику и образы, связанные с изучаемым концептом.

**Гипотеза исследования.** Концепт «цыганское», рассматриваемый в контексте двух культур – испанской и русской – имеет различия, поскольку существует ожидаемая проблема несовпадения исследуемых концептов, в связи с чем возникает и переводческая проблема. Предполагается, что концепт «цыганское» и связанные с ним лексико-семантические поля не совпадают в русской и испанской культурах и, возможно, расходятся со специфическим концептом «цыганское» в поэзии Ф. Гарсия Лорки.

**Актуальность** данного **исследования** состоит в необходимости изучения данного аспекта творчества Ф. Гарсия Лорки, поскольку его раскрытие позволит глубже понять его поэзию и шире – оценить специфику восприятия испанского поэта в России, проследить точки пересечения трёх культур: испанской, цыганской, русской.

**Объект исследования**: концепт «цыганское» в сборнике Ф. Гарсия Лорки «Цыганское романсеро».

**Предмет исследования**: лексическое воплощение концепта «цыганское» в русских переводах сборника «Цыганское романсеро»

**Цель исследования**: рассмотреть оригинал и выявить концептуальные особенности переводов цикла «Цыганское романсеро», относящиеся к цыганской культуре.

**Задачи исследования**:

1) рассмотреть жизнь и творчество Ф. Гарсия Лорки;

2) выявить влияние цыганской культуры на творчество Ф. Гарсия Лорки и её проявление в цикле «Цыганское романсеро»;

3) проанализировать концепт «цыганское» в сборнике «Цыганское романсеро»;

4) осуществить сравнительный анализ русских переводов цикла в обозначенном контексте.

**Методы исследования**:

1) биографический;

2) культурологический;

3) методы литературоведческого, лингвистического и сравнительного анализа.

**Глава 1. Общетеоретические основы исследования концепта «цыганское» в контексте творчества Ф. Гарсия Лорки**

**1.1. Жизнь и творчество Ф. Гарсия Лорки**

Ф. Гарсия Лорка начал свою литературную деятельность в период взлёта испанской поэзии, пришедшегося на первую половину ХХ века. Антонио Мачадо (Antonio Machado Ruiz, 1875 – 1939), Хуан Рамос Хименес (Juan Ramón Jiménez, 1881 – 1958), Леон Фелипе (León Felipe, 1884 – 1968) – все эти имена составляют золотой фонд современной испанской поэзии. Имя Ф. Гарсия Лорки не только занимает особое место в этом списке, но и является отдельным пластом поэзии Испании. Собственно, для многих людей Лорка и испанская поэзия – синонимы. Имя его заслуженно стало олицетворением самобытной поэзии Испании.

О неразрывности связи поэта и страны свидетельствует не только его творчество, но и многие факты биографии Лорки, на становление личности и формирование мышления которого повлияла Гранада – родина поэта. Ю.Л. Оболенская, характеризуя этот край, пишет: «Без цыганской культурной традиции представить андалузскую культуру сегодня невозможно, она ярко отразилась в особенностях андалузского диалекта испанского языка»[[9]](#footnote-9).

Именно это место является корнями поэзии Лорки – испанский юг, Андалусия. Этот край – поистине «уникальная цивилизация»[[10]](#footnote-10). В ней произошёл удивительный сплав восточных и западных традиций. Н.Р. Малиновская пишет: «…арабо-андалузские мотивы звучат в поэзии трубадуров, своды северных просторов воскрешают лес арок-подков кордовской мечети…»[[11]](#footnote-11).

Хотя отношение Лорки к Гранаде было более чем противоречивым. Н.Р. Малиновская пишет: «…здесь прошла его юность, здесь было задумано почти всё, а написано – многое, здесь он организовал журнал “Гальо” с петухом на обложке и праздник народной песни; отсюда он рвался в Мадрид, в Каталонию, в Америку – лишь бы подальше от обезоруживающе убогой духовной жизни захолустья <…>. Но кто знает, что было необходимее ему… Он всегда возвращался…»[[12]](#footnote-12).

В 1918 году вышел первый сборник Ф. Гарсия Лорки, названный автором «Впечатления и пейзажи». Это был прозаический сборник, представляющий собой синтез дневниковых записей и путевых заметок. Книга явилась результатом путешествия по Испании. Таким образом, свой творческий путь Ф. Гарсия Лорка начал с прозы. Но уже через три года – в 1921 – Лорка заявляет о себе как о драматурге. Это произошло в Мадриде, где будущий поэт представил свою первую пьесу «Колдовство бабочки» («El maleficio de la mariposa») не имевшей, впрочем, успеха.

Написанное в стихотворной форме, это произведение, по своей сути, является притчей о разочарованиях, любви и смерти. Стоит отметить, что любовь и смерть – это две наиболее часто повторяющиеся темы в творчестве Лорки. Действующими лицами пьесы были насекомые. Имеющая тенденцию к стилизации детского рассказа, пьеса на самом деле оказывается глубоко человеческой драмой.

Неудача не остановила начинающего литератора, и в этом же году он выпустил лирический сборник. Это была «Книга стихов» («Libro de poemas»). Автор предварил своё произведение кратким предисловием, в котором не только предупреждал о «несовершенстве» им написанного, но и объявлял поэзию загадкой, разгадать которую невозможно:

«*Pero, ¿qué voy a decir yo de la Poesía? ¿Qué voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirar, mirarlas, mirarle y nada más. Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso déjaselo a los críticos y profesores. Pero ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía*»[[13]](#footnote-13).

«Но что я могу сказать о Поэзии? Что я скажу об этих облаках, об этом небе? Смотрите, смотрите, смотрите на них, смотрите на них, смотрите на них и ничего больше. И ты поймешь, что поэт ничего не может сказать о Поэзии. Оставьте это критикам и профессорам. Но ни ты, ни я, ни один поэт не знает, что такое Поэзия»[[14]](#footnote-14).

В этом сборнике ещё заметно влияние его предшественников – А. Мачадо и Х.Р. Хименеса. По словам Н.Р. Малиновской, «Книга стихов» – это «проба сил», эксперимент, в котором начинающий поэт обращается к различным жанрам и ритмам, «переходит от повествования к наброскам и зарисовкам, от них – к песням, романсам, строфам с рефренами и снова к александрийскому стиху»[[15]](#footnote-15). Отметим, что «Книга стихов» была первым и последним сборником, в котором присутствуют элементы влияния других поэтов. Начиная с книги «Поэма о канте хондо» («Poema del cante jondo»), которая увидела свет в 1931 году (написана в 1921), стиль Лорки отличается исключительной индивидуальностью и неповторимостью.

Видение поэтом сути Андалусии является трагическим. Любовь, смерть, печаль и боль – вот основные мотивы, которые составляют основу «Поэмы о канте хондо». Это своеобразное произведение имеет продуманную композицию: открывается вступлением (или прелюдией), которое носит название «Балладилья трёх рек» («Baladilla de los tres ríos»). Три реки: Гвадалквивир, Дарро и Хениль служат обозначением географического пространства и темы сборника. Далее книга строится по четырём основным разделам. Основной образ книги – образ канте хонде – передан в виде женщины в её различных ипостасях. Стихотворения книги передают боль, плач её героев, повествуют о смерти. Цыганская тема здесь заключена уже в самом названии, так как канте хондо – это уникальная манера пения цыганского народа, отражающая его душу.

В 1926 году вышла очередная книга Ф. Гарсия Лорки «Ода Сальвадору Дали» («Oda a Salvador Dalí»). Вдохновением для поэта послужило личное знакомство поэта с Дали. Двусмысленность и сложность отношений двух великих представителей испанской культуры в скором времени привело к их разрыву. Одним из финальных проявлений этого разрыва и явилась «Ода Сальвадору Дали».

Следующим этапом стал поэтический сборник «Цыганское романсеро» («Romancero gitano», 1928). В 1929 году Гарсия Лорка уехал из Испании в 1929 году для того чтобы принять участие в конференциях на Кубе и в Нью-Йорке. Однако основной целью поездки было, возможно, стремление к перемене обстановки, которая тяготила его. Усугубляла состояние и депрессия, в которой он пребывал. Но пребывание в США не улучшило настроения поэта. Социальная и расовая несправедливость, царящие в Америке, усугубили его состояния, и впечатления воплотились в следующем сборнике «Поэт в Нью-Йорке» («Poeta en Nueva York»). В стихотворениях, вошедших в эту книгу, поэт стремится к новым человеческим отношениям, в которых бы царила свобода и справедливость, любовь и красота. Однако эти идеалы являются практически недостижимыми в современном мире. Поэт осознаёт это, и практически каждая строка «Поэта в Нью-Йорке» пронизана болью и страданием:

…*Negros, Negros, Negros, Negros.*

*La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.*

*No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,*

*viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,*

*bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer[[16]](#footnote-16)*.

Чёрные, чёрные, чёрные, чёрные.

Ваша ночь опрокинута навзничь, и могучая кровь

не имеет выхода.

Нет румянца. Есть кровь под кожей,

гранатовая от ярости,

кровь, живая на красных шипах ножевых

и в груди у природы кровной,

во мраке теней от клешней и терний луны,

в небесах горящей как рак[[17]](#footnote-17).

Лорка обращался к проблеме расовой дискриминации, порабощении одного народа другим. Он обличает это крайнее проявление социальной несправедливости и делает это со свойственной ему гражданской смелостью и художественным совершенством.

М.Л. Кастро пишет, что Лорка остро воспринимал проблему социальной несправедливости, потому обличение эксплуатации и вспышки расизма и ксенофобии в отношении рабов из Африки, которые очевидны в книге Федерико Гарсии Лорки, приобретают свой полный смысл, в поэме “Король Гарлема”»[[18]](#footnote-18). Это очень важно, потому что уже тогда проявилось сочувствие поэта к гонимым и несчастным, что в полной мере отразилось позже в сборнике «Цыганское романсеро».

24 декабря 1930 года проходит премьера пьесы «Чудесная башмачница» в театре «Эспаньоль»[[19]](#footnote-19). В литературной деятельности Ф. Гарсия Лорки театр является важнейшим творческим этапом. Поэтический театр, созданный Гарсией Лоркой, базируется на различных символах, среди которых можно выделить кровь, кинжал (нож), розу. Действия пьес разворачивается либо в мифическом, либо реалистическом пространствах. В театре Лорки тесно переплелись различные традиции: народная испанская драма, канте хондо, кукольный театр и другие. Театральное наследие Лорки делится на четыре основные группы: фарс, комедия, трагедия и драма. В контексте изучения концепта «цыганское» драматургия Ф. Гарсия Лорки представляет собой немалый интерес.

Гарсия Лорка отдал театру немало сил и как результат – 8 марта состоялась премьера пьесы Гарсия Лорки «Кровавая свадьба» в мадридском театре «Беатрис». 5 марта этого же года была показана пьеса «Любовь дона Перлимплина», поставленной самим автором в Клубе друзей театральной культуры[[20]](#footnote-20).

Следующий стихотворный сборник под названием «Плач по Игнасио Санчес Мехиасу» («Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», 1935) демонстрирует неувядающую силу таланта Ф. Гарсия Лорки, его неистощимую изобретательность в применении художественных средств. Сборник состоит из четырёх элегий, которые Лорка сочинил для своего друга Игнасио Санчеса, который был писателем и тореро. Он скончался от гангрены в 1934 году, возникшей от раны, нанесённой быком.

В том же 1935 году была написана книга «Шесть стихотворений по-галисийски» («Seis poemas galegos»). На создание данного сборника Лорку вдохновило посещение Галисии – автономной области Испании, славящейся своей дождливой погодой, особой атмосферой и литературными традициями. Лорка создал этот сборник на галисийском языке, и подробности его написания до сих пор остаются загадкой.

В 1936 году вышел сборник «Диван Тамарита» (“El Diván del Tamarit”), явившийся синтезом арабской и испанской культур. Можно сказать, что он был написан в честь арабских поэтов Гранады. Лирический герой сборника – страдающий человек нетрадиционной ориентации. Традиционно для Лорки тематическими ядрами являются любовь и смерть. Основные поэтические формы, которые употребляет автор – газели и касыды. Этот сборник выявляет новую сторону дарования поэта – его умение создавать тонкую стилизацию. «Диван Тамарита», так же как и «Цыганское романсеро», можно смело назвать сборником на стыке культур. З.А. Кучукова в своей статье, посвященной арабскому влиянию на поэзию Лорки, пишет о том, что «по его художественному миру можно судить о том, насколько глубоко зашел процесс взаимопроникновения восточномусульманских и испанских культурных традиций»[[21]](#footnote-21).

Последняя поэтическая книга Ф. Гарсия Лорки – «Сонеты тёмной любви» (Los Sonetos del amor oscuro) также появилась в 1936 году, но это был уже не авторский сборник, а посмертное издание, к которому приложил руку редактор. Л. Осповат пишет: «Над книгой “Сонеты темной любви” Гарсия Лорка работал в последние годы жизни. В июне 1936 года, незадолго до своего отъезда в Гранаду, он читал её поэту Висенте Александре. Много лет эта книга оставалась неопубликованной. Лишь в мае 1984 года мадридская газета "ABC" с разрешения членов семьи Гарсия Лорки опубликовала факсимильное воспроизведение авторской рукописи одиннадцати сонетов из этой книги»[[22]](#footnote-22). Таким образом, сборник «Сонеты тёмной любви» является своеобразным подведением итогов.

**1.2. Концепт «цыганское» в русской и испанской культуре**

Понятие концепта относится к числу наиболее часто обсуждаемых вопросов в лингвистической науке. Существует несколько определений данного понятия, ученые пока не пришли к единому мнению.

Философ С.А. Аскольдов был первым, кто стал использовать этот термин. Он считал, что осмысление концепта происходит на когнитивном уровне, о чём свидетельствует данное им определение: «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределённое множество предметов одного и того же рода»[[23]](#footnote-23). Таким образом, концепт следует воспринимать как систему, в которой главным является смысловое ядро. Оно обладает способностью притягивать к себе семантически родственные элементы. В результате этого процесса часто порождаются новые ассоциации.

Очевидно, что концепт является незаменимым для понятия и восприятия тех категорий – ментальных и психических, которые содержат в себе потенциал человеческих знаний и опыта. Именно концепт выступает в качестве «оперативной содержательной единицы памяти ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, которая получает отражение в человеческой психике»[[24]](#footnote-24).

В отечественной науке термин «концепт» начал активно функционировать в конце ХХ века. Исследователи начали предлагать различные его интерпретации. Многие из них опирались на достижения С.А. Аскольдова. Большой вклад в развитие этого направления в лингвистике внёс Д.С. Лихачёв. Он утверждал, что человеческому сознанию практически невозможно охватить и осознать всё масштабное значение концепта, поэтому он и предложил считать его «алгебраическим выражением» всех смыслов[[25]](#footnote-25). Из-за того, что человек оказывается не в состоянии сразу и моментально постичь вложенное в концепт значение, в процессе его восприятия происходят различные интерпретации, домыслы; возникают ассоциации и аллюзии. Их содержание связано с особенностями личности реципиента, его возраста, социального положения, образования, профессии. Таким образом, возникновение концепта в человеческом сознании не является целостным, а как отзывы на более ранний опыт человека во всех областях знаний и деятельности[[26]](#footnote-26).

Положения, предложенные Д.С. Лихачёвым, стали фундаментом современной теории концепта и концептосферы. Последующие поколения учёных, обращавшихся к данной проблеме и развивавших сферу когнитивной лингвистики, опирались на них. На этих последующих этапах понятие концепта значительно пополняется и уточняется, в связи с интересом лингвистики не только к языку, но и к человеческому мышлению.

В данный момент выделяется четыре главных подхода к трактовке концепта.

Первый подход – культурологический. Ю.С. Степанов, который представляет данное направление, придерживается мысли о том, что культура состоит из различных концептов и развивается благодаря тому, что они взаимодействуют между собой. В этом случае, концепт следует понимать как основное звено в ментальной и культурной сфере человека. Их положение в общем языковом сознании определяется как ядерное. Исходя из своих размышлений, Ю.С. Степанов так формулирует данный термин: «Концепт ‒ это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт ‒ это то, посредством чего человек ‒ рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» ‒ сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на неё»[[27]](#footnote-27). Однако учёный делает оговорку, что не все существующие понятия могут считаться концептами. В этом отношении актуальным будет говорить только об универсальных категориях: «Любовь», «Смерть», «Вечность», «Страх» и т.д. Всего таких концептуальных категорий насчитывается около пятидесяти[[28]](#footnote-28).

Другой исследователь – В.Н. Телия – также принадлежит к числу последователей первого подхода. Он высказывает мысль о том, что концепт – это множественные знания об объекте[[29]](#footnote-29). Но такая трактовка значительно сужает роль языка в концепте, делая её второстепенной.

Представители второго подхода – Н.Д. Арутюнова со своими последователями, Т.В. Булыгина и другие полагают, что концепт включает в себя, в первую очередь, семантическое значение языковых знаков, которое определяет его содержание[[30]](#footnote-30).

Третий подход характеризуется своеобразной трактовкой концепта. В этом случае концепт возникает при столкновении семантики языковой единицы и опыта человека, который включает в себя и личный и народный аспект. Выдвигая эту идею, представители данного направления (Д.С. Лихачёв, Е.С. Кубрякова и др.) трактуют концепт как среднее звено между реальностью и произнесёнными словами[[31]](#footnote-31). Давая определение концепту, Е.С. Кубрякова пишет, что это – «оперативная содержательная единица памяти ментального лексикона, концептуальной системы мозга, всей картины мира, отражённой в человеческой психике»[[32]](#footnote-32). В свете этой теории становится понятным, что отражение картины мира в языке, является субъективным, так как каждый индивидуум описывает явления и события по-своему.

И, наконец, обратимся к исследованиям в данной области Ю.Д. Апресяна. Они базируются на нескольких положениях:

1) в каждом языке происходит процесс отражения различных типов и способов восприятия окружающего мира, в результате чего формируется всеобщая философская система, которая является определяющей для всех носителей того или иного языка;

2) концептосфера в любом языке является и универсальной, и специфически национальной;

3) воззрения каждого индивидуума на окружающий мир не является научным, но, вместе с тем, его нельзя назвать примитивными, хотя доля наивности в нём присутствует[[33]](#footnote-33).

Все подходы объединяет признание связи между языком и культурой, а их разница состоит в том, что значение языка в концептуальной сфере, её формирование трактуются исследователями неодинаково.

В данном исследовании под концептом будет пониматься неотъемлемый концентрат культуры, базовая единица картины мира, с помощью которой изучается культурное наследие в сознании различных сообществ.

Материальным воплощением концепта являются лексико-семантические поля и группы. Под лексико-семантическим полем понимается «иерархическая структура множества лексических единиц, объединенных общим (инвариантным) значением и отражающих в языке определенную понятийную сферу»[[34]](#footnote-34). Л.М. Васильев полагает, что «под термином лексико-семантической группы можно обозначить любой семантический класс слов (лексем), объединенных хотя бы одной общей лексической парадигматической семой (или хотя бы одним общим семантическим множителем)»[[35]](#footnote-35).

В свете изученного рассмотрим теперь концепт, связанный со смысловым ядром «цыганское» в русской культуре. По мнению Г.А. Козловой, цыганская тема, будучи очень обширной, способствовала активному творческому обогащению русской и западноевропейской культур. Примечательно, что этот процесс является взаимным, породившим ряд вечных образов и вечных сюжетов, которые являются своеобразным транслятором национальных ценностей обеих сторон[[36]](#footnote-36).

В.В. Мароши, проследивший рецепцию и отображение образа цыган в русской и европейской литературе, отмечает, что в отечественной словесности XVIII века наблюдалась тенденция к отождествлению цыганок с вакханками и участницами оргий, то есть в негативном ключе. Здесь же начинают формироваться стойкие ассоциации цыган с песнями и плясками[[37]](#footnote-37).

Культура цыган в России имеет тесные связи с фольклором и литературой страны. Образ цыгана сделался одним из часто встречающихся в литературе XIX века. Это объясняется тем, что этот образ идеально отвечал духу свободолюбия и независимости, который прочно присутствует в европейской литературе, начиная с эпохи романтизма.

И.Ю. Махотина, проведшая исследование на тему «Цыгане и русская культура. Литература и фольклор» выделила следующие образные и тематические проявления, связанные с цыганами в русской литературе: образ цыганского хора, образы цыганок и цыган; имитация цыганского языка в русской словесности[[38]](#footnote-38). Так, цыганский хор фигурирует в произведениях целого ряда авторов XVIII – XX веков: П.П. Свиньина, Ап. А. Григорьева, М.Н. Загоскина, Л. Н. Толстого, А.А. Фета, А.Н. Островского и многих других. Цыгане и цыганки позиционировались как «получужие». Эта двойственность состояла в том, что, с одной стороны, цыгане принадлежали к русской культуре, а с другой, очевидно выделялись на её фоне[[39]](#footnote-39).

А.А. Волкова, рассмотревшая цыганскую культуру в контексте межкультурного диалога, пришла к выводу о том, что за время существования мировой литературы в ней сложился «цыганский текст», который следует признать уникальным. Через этот текст происходит диалог с другими литературами и культурами. Основными участниками этой межкультурной коммуникации являются Россия, Испания и Венгрия[[40]](#footnote-40). Для русской культуры оказалось плодотворным взаимодействие с цыганской культурой, способствовало более глубокому самопознанию. Результатом межкультурного диалога стало также появление т.н. «цыганского мифа», родоначальником которого явился А.С. Пушкин. В своих произведениях «Чёрная шаль», «Цыганы» он создал мифический образ цыганки, который получил дальнейшее развитие в русской литературе. «Генезис развития “цыганского мифотекста” – утверждает А.А. Волкова – обусловлен развитием именно образа цыганки»[[41]](#footnote-41). Из дальнейших изысканий автора можно заключить, чтов концепт «цыганское» могут входить как лексемы, обозначающие «пение» и «танец», так и слова, близкие к ним по семантическому значению.

Ещё ранее, чем русская литература, к цыганской теме обратилась европейская литература в лице М. де Сервантеса – автора новеллы «Цыганочка» (1813). Благодаря ему в литературе Западной Европы утвердился особый образ цыганки, представленной в романтическом контексте с оттенками сентиментальности. Эволюция этого образа продолжилась в произведениях В. Гюго, П. Мериме и других писателей. Первым, кто придал реалистическое и даже трагическое звучание этому образу, стал А.С. Пушкин[[42]](#footnote-42).

В пушкинском стихотворении «Чёрная шаль», помимо основного образа, в котором немаловажным является цвет-символ, чёрный, (предсказатель смерти – как физической, так и духовной)[[43]](#footnote-43), выделяются и другие семантические характеристики – измена, ревность, убийство. В «Цыганах» с концептом «цыганское» в первую очередь будет связываться понятие свободы и переплетающиеся с ней семантические единицы ревности, убийства, греха убийства. Ю.И. Махотина дополняет эту картину образом «экзотической возлюбленной»[[44]](#footnote-44).

А.Г. Козлова считает, что «цыганская тема» способствует тому, что писатели в своих произведениях художественно воплощают особенности менталитета и характера данного народа, а также «его представления о свободе»[[45]](#footnote-45).

Верное замечание делает Б.А. Ягубов: «Можно сказать, что поэма А. Пушкина «Цыганы» (1824 г.) узаконила в русской литературе тот положительный образ цыган, который впоследствии многократно репродуцировался. Пусть цыгане были изображены в качестве людей, абсолютно свободных нравственно, а поведение героини, не сдерживаемой условностями цивилизации, должно было неоднозначно восприниматься европейцем, персонажи эти получили высокую оценку»[[46]](#footnote-46). История русской литературы подтверждает, что эта эстафета была подхвачена русскими писателями и поэтами.

Например, в стихотворении И.С. Никитина «Степная дорога» образ цыган также в первую очередь связывается с широким и вольным пространством, а лирическому герою цыганская жизнь кажется идеалом. В подобном – положительном контексте – запечатлел образы цыган и М. Горький в своём раннем творчестве. образы цыган явились для М. Горького наилучшим способом для создания образов необычных людей – гордых, красивых и свободолюбивых, презирающих рабство и сложившиеся общественные устои. Это – босяки, предпочитающие вечные странствия по бескрайним просторам. Их идеал – это жизнь, похожая на вечно льющуюся песню.

Итак, можно отметить, что в большинстве случаев цыгане преподнесены с положительной коннотацией. На основе изученного материала можно сказать, что концепт «цыганское» в русской литературе представлен следующими семантическим группами:

1) **философские**: свобода, воля;

2) **природные**: река, небеса, трава, небо, ветер; ночь;

3) **предметные**: шатёр (используется и в прямом смысле, и как метафора, когда шатёр – это идеализированное пространство вольной жизни);

4) **эстетические**: красота, пение, пляска (танец).

5) **метафизические:** фантазия, сказка.

Далее рассмотрим репрезентацию образа цыган на примере новеллы М. де Сервантеса «Цыганочка». В первую очередь, складывается общее мнение о них как о ворах: *«Похоже на то, что цыгане и цыганки родились на свете только для того, чтобы быть* ***ворами****: от* ***воров*** *они родятся, среди* ***воров*** *вырастают,* ***воровскому*** *ремеслу обучаются и под конец выходят опытными, на все ноги подкованными* ***ворами****, так что влечение к* ***воровству*** *и самые* ***кражи*** *суть как бы неотделимые от них признаки, исчезающие разве только со смертью.»*[[47]](#footnote-47).

Главная героиня Пресьоса имеет другое мнение по поводу цыган: «*Цыганский ум работает совсем иначе, чем у всех остальных людей: всегда он зрелее своих лет; цыган дураком не бывает, не найдется и цыганки простофили; для того чтобы заработать себе на хлеб, нужно быть острым, хитрым и плутоватым, вот они и пускают в ход смекалку на каждом шагу, не позволяя ей лежать под спудом.»*[[48]](#footnote-48). Она выделяет *ум, хитроумие, коварство.*

Что же касается самой Пресьосы, то она представлена в новелле как «Preciosa» (Прекрасная) и отождествляется с красотой и сдержанностью («*hermosa y discreta*»). Традиционно говорится о свободе цыган («*libertad*»). Социальные предрассудки требовали осуждения цыган, но Сервантес в своей новелле стремится опровергнуть их и симпатизирует своим героям.

Далее отметим часто встречающиеся **обозначения** цыган в испанской литературе: «*люди из бронзы» (a gente de bronce*); *фараоны (faraones*), *стройные люди* («*gitano negro y escueto», «angosto talle de gitano»*); с ними ассоциируются: **скитания/странствия (errante); фламенко (flamenco**); **цвета** – *зелёный, зеленоватый, цыганский зелёный (verde, verdoso, verde gitano), оливковый («sacó la voz un aceituno*»); **чёрный (negro**)[[49]](#footnote-49). К цыганам близки некоторые **животные**: *волки (los lobos); кошки (los gatos); собаки (los perritos*), но чаще всего встречается *лошадь* как символ свободы (*el caballo*)[[50]](#footnote-50). Свободе цыган противопоставляется дискриминация (*la discriminación*)[[51]](#footnote-51).

Итак, творческая личность Ф. Гарсия Лорки формировалась в Гранаде – центре цыганской андалузской культуры, которая оказала огромное влияние на поэзию автора, что отразилось на её теме, образности, символике, ритмике, характере. Изучая проблему концепта «цыганское» в русской литературе, удалось прийти к выводу, что он представлен в ней многообразными значениями. Были выявлены лексико-семантические поля «философия», «природа», «предметы», «эстетика», «метафизика». В испанской литературе концепт «цыганское» представлен лексико-семантическими полями «криминал», «эстетика», «цвет», «природа» (животные); «качества внешние и внутренние», «специальные названия». Для наглядности представим таблицу:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Лексико-семантическое поле** | **Русская литература** | **Испанская литература** |
| **философия** | свобода, воля | свобода, дискриминация |
| **природа / животные** | река, небеса, трава, небо, ветер, ночь | волк, кошка, собака, лошадь |
| **предметы** | шатёр |  |
| **эстетика** | красота, пение, пляска (танец) | красота, стройность, фламенко, драгоценность |
| **метафизика** | фантазия, сказка | скитания/странствия |
| **криминал** |  | воровство |
| **качества внешние и внутренние** |  | ум, хитроумие, коварство |
| **цвет** |  | зелёный, зеленоватый, цыганский зелёный, оливковый, чёрный |
| **специальные названия** |  | люди из бронзы, фараоны |

# Глава 2. Репрезентация концепта «цыганское» в стихотворениях Ф. Гарсия Лорки. Лингвокульторологический и переводческий аспекты исследования

**2.1. Истоки «цыганского» в творчестве Ф. Гарсия Лорки**

Федерико Гарсия Лорку связывали особые отношения с цыганским народом. Цыганская культура является постоянным аспектом в творчестве поэта. В одной из своих самых известных поэм, «Цыганское романсеро», он утверждает свою любовь ко всем деталям цыганской жизни – музыке, танцам и всему образу существования. «Цыганское романсеро» – квинтэссенция этого увлечения.

Эта привязанность к цыганскому народу и его присутствие в его творчестве позволяет критике определить Ф. Гарсия Лорку как поэта цыганской жизни. Провинция Андалусия, с её знаменитым городом Гранадой, всегда характеризовалась как территория с большим разнообразием культур, таких как арабская, испанская, цыганская и еврейская, однако несколько событий (например, изгнание морисков и евреев) привели к разрушению всего этого культурного разнообразия. Причиной этому Ф. Гарсия Лорка считал Реконкисту: «Это было очень плохое время, даже если в школах говорят об обратном. Мы потеряли восхитительную цивилизацию, поэзию, астрономию, архитектуру и уникальные в мире деликатесы, чтобы уступить место бедному, трусливому городу, где сейчас худшая за все времена власть Испании»[[52]](#footnote-52).

Именно такие выражения заставляют задуматься и понять, что Лорка всегда был на стороне изгоев, проявляя солидарность с цыганами, евреями и морисками, которые переживали трудный период. Отсутствие расистских воззрений он сам объяснял тем, что он родился в Фуэнте-Вакерос, муниципалитете Гранады, которая является родиной цыган. Поэт утверждал: «Я считаю, что то, что я родом из Гранады, склоняет меня к сочувственному пониманию преследуемых: цыгана, чернокожего, еврея... мавра, которых мы все носим внутри себя»[[53]](#footnote-53).

Федерико Гарсия Лорка жил в то время, когда цыганская культура подвергалась дискриминации. Поэтому во многих его стихах, пьесах и произведениях мы находим штрихи, где Лорка возвышает образ цыгана. Лорка хочет показать столкновение культур в современном ему мире, и он делает это через свои произведения, размышляя об эпохе, в которую он жил, характеризующуюся мрачностью, пессимизмом и одиночеством.

Лорка отправился в Нью-Йорк с намерением создать стихи, выражающие его боль от чёрного расизма, но столкнулся с капиталистическим обществом: «Я хотел создать поэму о чёрной расе в Америке и подчеркнуть боль, которую испытывают чёрные люди, будучи чёрными в противоположном мире, являются рабами всех изобретений белого человека»[[54]](#footnote-54).

Иными словами, Лорка всегда был на стороне обездоленных . Именно поэтому в его произведениях так много цыган, поскольку они были отверженным классом в Андалусии. Их можно увидеть во многих его произведениях, но есть два основных: «Поэма о канте хондо» и «Цыганское романсеро».

В своей лекции о «Цыганском романсеро» он говорит: «Книга в целом, хотя и называется цыганской, является поэмой Андалусии, и я называю её цыганской, потому что цыган – самый возвышенный, самый глубокий, самый аристократичный представитель моей страны, он тот, кто хранит уголёк, кровь и азбуку андалузской и вселенской истины»[[55]](#footnote-55). То есть на образ цыгана Лорка проецирует все добродетели гонимых и ущемляемых этнических групп. Фигура цыгана – это некий образ «чужого», «неизвестного», а потому «свободного».Это обстоятельство объясняет, почему поэт рассматривал трагедию Гранады в библейском контексте, а страдания цыган сопоставлял со страданиями Христа.

«Поэма о канте хондо» была им задумана и написана в то время, когда Лорка посещал один из салонов, где собиралась испанская богема, в том числе, Мануэль де Фалья, композитор. На этих встречах обсуждалось «канте хондо» (под термином «канте хондо» (cante jondo) понимают андалузское глубокое пение, древнюю песенную культуру, в которой соединились певческие традиции арабов и индийских цыган[[56]](#footnote-56)), и возникла идея создания конкурса, посвящённого этому искусству, который состоялся в 1922 году.

Именно в это время Лорка написал одноименный стихотворный сборник. Это одно из самых значительных произведений того периода, поскольку в нем идеально сочетаются традиции и новаторство: динамично развивающиеся романсы были объединены единым стилем и темой.

Можно заметить, что в этом сборнике стихов воплощены две фундаментальные темы : первая – реальная, а вторая – мифическая. Первый пласт, реальный, показывает «жизнь, страсть и смерть» цыгана, в то время как в мифическом пласте заложена новая реальность – библейское пространство проецировалось на существование цыган.

«Цыганское романсеро» – это второй цыганский сборник после «Поэмы о канте хондо», в которой Лорка поэтизировал цыганскую душу, душу Андалусии. Теперь же он почувствовал необходимость поместить эти души в тело. Так возникают его герои: Антоньито эль Камборьо, Соледад Монтойя, Хуан Антонио Монтилья и другие.

И всё же интерес Гарсия Лорки к цыганскому народу выходит за рамки культурного самовыражения. Они становятся ему интересны не только как культурный феномен, но и как народ, который не похож на всех остальных, уникальный, свободный и гонимый. Персонажи и атмосфера, воссозданные в его поэмах, далеки от фольклорной атмосферы или корней фламенко, традиционно связанных с этой группой.

## 2.2. Концепт «цыганское» в сборнике «Цыганское романсеро»

«Цыганское романсеро» – это сборник из 18 стихотворений-романсов, написанных между 1924 и 1927 годами, в которых автор возвышает достоинство цыганского народа, маргинализированного и обречённого на боль, горе и смерть. Это произведение имело огромный успех и позволило Лорке стать самым популярным поэтом своего времени.

Название намекает и на форму произведения, и на героев, которые связывают текст воедино. Форма, потому что книга состоит исключительно из романсов. Слово «романсеро», следовательно, подразумевает, что мы имеем дело с собранием романсов. «Цыганское» в названии связано с персонажами, которые становятся главными героями различных романсов. Автор выражает в нём не только мир цыган, но и свой внутренний мир; он противостоит норме, обществу и встаёт на сторону побеждённых и слабых.

В целом, все 18 романсов отражают легендарный цыганский мир, обречённый на разочарование, трагическую судьбу, боль, печаль и смерть, что является центральной темой книги. Помимо цыганского мира, в сборнике присутствуют и микротемы, такие как:

1) **Андалузский мир:** Гарсия Лорка воссоздает реальность Андалусии: типы, обычаи и отношение к цыганам в его андалузском пейзаже. Он черпает вдохновение в своем детстве, в своём опыте и легендах. Цыганский элемент является общим знаменателем всей книги и олицетворяет свободу, фантазию, грёзы и то, что находится за пределами закона. Идеализированный цыган предстаёт, превращенный в миф, как прототип свободного человека, который пытается утвердить свою индивидуальность перед лицом мира и поддаётся трагической судьбе, от которой он не может убежать. Андалузский пейзаж служит фоном для всех героев, которые появляются в романсах.

2) **Несчастная любовь:** это основная тема, всегда связанная с эротической страстью, чувством, которого не может быть, несбывшимся желанием или любовью, оборванной смертью. За исключением «Романса о неверной жене» (в котором желание исключительно поверхностное и физическое), все остальные проявления эротизма в книге вызывают ощущение греха. Герои Лорки стремятся к целомудрию.

3) **Насилие и смерть:** это можно увидеть, например, в первом и последнем романсе: луна открывает череду смерти и закрывает её смертью насильника-цыгана. В центре – всё многообразие насилия, присущего цыгану: драки, потасовки, самоубийство, смерть, безудержное коллективное убийство. Это конец цыган Лорки: всё, что они создали, уничтожено репрессиями.

4) **Боль и разочарование.** Конфликт между деспотичными институтами и стремлением человека к свободе. На примере цыган автор передаёт идею об угнетении и одиночестве личности. Боль и страдания цыган показаны в мифопоэтическом контексте: цыгане представлены маргинальным сообществом, против которых настроен весь мир. И только Бог оказывается на их стороне. Лорка представляет пространство, в котором герои теряют свою идентичность и лишаются материальных ценностей, а также теряют себя или ищут, но не находят.

5) **Трагическая судьба**. Эта тема хорошо сформулирована в книге. Лорка обращает внимание читателя на героев, противостоящих жестоким обстоятельствам. Смерть предстаёт как исход ситуации, отмеченной фатализмом. Все герои – люди, находящиеся на задворках привычного и враждебного мира, а потому они отмечены разочарованием и смертью.

6) **Социальное осуждение.** Хотя это не социальная книга, эта тема реализовывается через фигуры цыгана и гвардейца, противоположных друг другу, которые определяют две крайности мира Лорки.

Всё это свидетельствует о том, что у Лорки своё собственное лексико-семантическое поле, связанное с цыганским и цыганами, и все его элементы имеют свою значимость и смысл. Сборник начинается стихотворением «Романс о луне, луне» / Romance de la luna, luna. В названии заключена одна из важнейших составных частей концепта «цыганское» – луна. Характерно использование этой лексемы и для Ф. Гарсия Лорки, для которого луна является предвестницей смерти или эротического желания. О.И. Мусаева отмечает: «Луна – наиболее часто встречающееся слово в творчестве Лорки (упоминается 218 раз в поэзии и 81 раз в драматургии, более частотны только служебные слова)»[[57]](#footnote-57). Примечательным является тот факт, что в названии этого стихотворения слово «луна» употребляется два раза.

Появление луны в этом стихотворении связано с цыганским мифом о том, что детям нельзя смотреть на луну – иначе их ждёт смерть. И вот в первой части произведения луна искушает ребёнка. Автор персонифицирует её, чем усиливает эффект опасности, от неё исходящий:

*«En el aire conmovido*

*mueve la luna sus brazos*

*у enseña, lúbrica y pura,*

*sus senos de duro estaño»*

*/ В воздухе дрожащем*

*Движет луна руками*

*и манит развратно и чисто*

*её грудь из жёсткого олова[[58]](#footnote-58).*

Луна в стихотворении рисуется как женщина, в которой соединяется несоединимое – порок и невинность. По всей вероятности, это качество можно отнести к числу характерных для цыганских женщин – достаточно вспомнить Кармен, чей образ возникает и в поэзии Лорки. Умение цыганских женщин околдовывать, притягивать взгляды передаётся и луне. И ребёнок оказывается зачарованным ею, не может сопротивляться луне, хотя знает, что совершает запретное действие. В результате происходит трагедия:

*«Cómo canta la zumaya,*

*¡ay cómo canta en el árbol!*

*Por el cielo va la luna*

*con un niño de la mano» /*

*Как поёт зумайя,*

*О, как она поёт на дереве!*

*По небу идёт луна*

*С ребёнком на руках.*

В этом особом цыганско-андалузском мире, который так поэтично рисует Лорка, всё связано между собой. Вся природа оплакивает ребёнка вместе с цыганами, чьё верование превратилось в реальность:

*«Dentro de la fragua lloran,*

*dando gritos, los gitanos.*

*El aire la vela, vela.*

*El aire la está velando»* /

*Внутри кузницы плачут,*

*Кричат цыгане.*

*Воздух следит за ней, следит за ней.*

Та смертная тоска, о которой писал Лорка, в этом стихотворении воплощается при помощи глаголов эмоционального состояний, глаголов действия и наречий: сова зарыдала (указывается, как именно), уводит, пели, хоронили. Все выразительные средства подобраны таким образом, чтобы создать эффект необратимого, невозвратного. Так и возникает тоска, применимая только к андалузской действительности и к андалузскому мифу, так как описанные события могли происходить только в Андалусии, потому что Лорка воссоздаёт уникальный мир. Нереальность здесь сталкивается с реальностью, которая далека от идиллической.

Необходимо также отметить ещё ряд лексем, которые связаны с цыганами: бронза (bronce), оливковая роща (olivar), кузница (la fragua), ветер / воздух (el aire). Для того чтобы выяснить, являются ли они принадлежностью концепта «цыганское», необходимо проследить, будут ли они встречаться в дальнейших стихотворениях сборника.

Уже следующее произведение «Preciosa y el aire» (Пресьоса и ветер/воздух) подтверждает, что в картине мира Лорки цыгане и стихия ветра связаны. Имя Пресьоса отсылает нас к героине новеллы М. Сервантеса «Цыганочка», что позволяет говорить об интертекстуальной перекличке, возникающей на данном концептуальном уровне. Далее можно отметить, что образ Пресьосы тесно переплетается с образом луны:

*«Su luna de pergamino*

*Preciosa tocando viene,*

*por un anfibio sendero*

*de cristales y laureles»* /

*Своей луной из пергамента*

*Пресьоса, идёт, звеня,*

*по земноводной тропе*

*кристаллов и лавров*.

Особенность данного стихотворения заключается в том, что луна в нём выступает в качестве олицетворения и отождествляется с образом героини. Аналогичный приём наблюдается и в конце первой части:

*«Y los gitanos del agua*

*levantan por distraerse,*

*glorietas de caracolas*

*y ramas de pino verde»* /

*И морские цыгане/цыгане воды*

*Поднимают со дна, развлечения ради,*

*Куски ракушек*

*И зеленые ветки сосны*.

Другие важные аспекты этого стихотворения: особая звуковая сфера: звон (Preciosa tocando), пение (el mar bate y canta); цвет: цыгане связаны с зелёным цветом, что традиционно (de pino verde, el viento verde); стихиями моря (Frunce su rumor el mar) и ветра (Al verla se ha levantado, el viento, que nunca duerme, el viento, furioso, muerde); оливковые деревья (Los olivos palidecen).

В стихотворении «Reyerta» («Схватка») очевидно выделяются христианские мотивы, через которые раскрывается цыганский конфликт и убийство главного героя Хуана Антонио. Ситуация показана сквозь призму христианских мотивов, тем, аллюзий, образов. Так, скорая смерть героя предвещается посредством специальных действий чёрных ангелов:

***«Ángeles negros*** *traían*

*pañuelos y agua de nieve.*

***Ángeles con grandes alas***

*de navajas de Albacete»[[59]](#footnote-59).*

*Чёрные ангелы приносили*

*платки и снежную воду*

*Ангелы с большими крыльями,*

*как ножи Альбасетские.*

Образная метафора, в которой крылья ангелов предстают как Альбасетские ножи, позволяет усилить в стихотворении звучание смерти. Далее библейская символика стихотворения возрастает:

*«Juan Antonio el de Montilla*

*rueda muerto la pendiente,*

*su cuerpo lleno de lirios*

*y una granada en las sienes.*

*Ahora monta cruz de fuego,*

*carretera de la muerte».*

*Хуан Антонио из Монтильи*

*скатывается вниз по склону,*

*его тело, усеяно лилиями*

*и гранат на его висках.*

*Теперь он ставит огненный крест,*

*дорога смерти.*

Страдания Хуана Антонио уподобляются страданиям Христа. Это и тело, «наполненное лилиями» («*su cuerpo lleno de lirios*»), и экспликация смерти Христа на кресте («*Ahora monta cruz de fuego, carretera de la muerte*»). Сравнение ран с гранатом («*y una granada en las sienes*») также создаёт аллюзию на раны Христовы, на его кровь. К библейским символам относится и Крест, только в стихотворении Лорки он огненный.

Героя окружает библейская флора (потому что Андалусия сопоставляется с Голгофой), что позволяет прочитывать конфликт не только как местный (цыганский), но и общечеловеческий (убийство брата своего):

*«El juez, con guardia civil,*

*por los* ***olivares viene» /***

*Судья, с гражданской охраной,*

*через оливковые рощи идет.*

*И далее:*

*«La tarde loca de* ***higueras***

*y de rumores calientes»*

*Безумный вечер смоковниц*

*и жаркого ропота.*

И даже у ангелов сердца из оливкового масла:

*«Y ángeles negros volaban*

*por el aire del poniente.*

*Ángeles de largas trenzas*

*y corazones de aceite».*

*И чёрные ангелы летали*

*Гонимые западным ветром.*

*Ангелы с длинными косами*

*и масляными сердцами.*

Метафорический образ змеи, отражающий струящуюся из ран кровь, предстаёт здесь как олицетворение дьявола, спровоцировавшего и поддержавшего эту роковую схватку:

*«Sangre resbalada gime*

*muda canción de serpiente»*

*Скользящая кровь стонет*

*немой змеиной песней*.

Слова змея подчёркивают сатанинскую сущность этого образа. Змей стремится представить убийство ближнего как обычное дело, не стоящее ни слёз, ни переживаний:

*«– Señores guardias civiles;*

*aquí pasó*

*lo de siempre»*

*Господа гвардейцы;*

*здесь это произошло*

*как всегда.*

В этом – пророчество Гарсия Лорки, его взгляд из двадцатых годов ХХ века на современность, в которой жизнь человека давно обесценивалась, и заповедь «Не убий» нарушается ежедневно и многократно. Вполне очевидно, что в «Схватке» представлен не местный конфликт. Здесь отражено видение автора вечной борьбы светлого и тёмного, божественного и ангельского, и он соотносит эти события со своей родиной, преломляет через цыганскую историю, цыганский народ, который распинают, подобно Христу.

Поскольку каждый человек является образом и подобием Божием, то и любая насильственная смерть – это подобие смерти Христовой. Такова завуалированная идея стихотворения, репрезентованная при помощи библейских мотивов и образов.

В «Сомнамбулическом романсе» («Romance sonámbulo») активно фигурирует зелёный цвет:

*«Verde que te quiero verde.*

*Verde viento. Verdes ramas» /*

*Зелёный, я люблю тебя, зелёный.*

*Зелёный ветер. Зелёные ветви*.

Здесь же вновь возникает и ветер, а далее в картину мира вписывается и море:

*«El barco sobre la mar*

*y el caballo en la montaña» /*

*Корабль на море*

*и лошадь на горе.*

На протяжении всего стихотворения упоминание зелёного цвета происходит не менее десяти раз. Это позволяет утверждать, что этот цвет вместе со стихиями моря и ветра в картине мира, создаваемой в этом сборнике поэзии Гарсия Лорки входит в концепт «цыганское». Автор создаёт особенный цыганский мир, в котором даже луна – цыганская:

*«Verde que te quiero verde.*

*Bajo la luna gitana» /*

*Зелёный, как я люблю тебя, зелёный.*

*Под цыганской луной…*

В «Цыганке-монахине» («La monja gitana»), которое тоже написано в христианском контексте, упор делается на флористические образы – липу (дерево Пресвятой Богородицы) и мирт (растение, символизирующее тишину, умиротворение):

*«Silencio de cal y mirto.*

*Malvas en las hierbas finas.*

*La monja borda alhelíes*

*sobre una tela pajiza»*

*/ Тишина известки и мирта.*

*Мальвы в мелкотравье.*

*Монахиня вышивает левкой*

*на соломенном полотне*.

Религиозные переживания лирического героя представлены через призму цыганского мировоззрения, благодаря чему образ Иисуса Христа становится для них «своим». Цыгане по-своему переживают евангельскую историю, поэтому и церковь сопоставляется с образом медведя:

*«Vuelan en la araña gris,*

*siete pájaros del prisma.*

*La iglesia gruñe a lo lejos*

*como un oso panza arriba» /*

*Летят от серой люстры*

*семь птиц из призмы.*

*Церковь рычит вдалеке*

*как медведь брюхом кверху*

А раны Иисуса (указывается их точное число – пять) соотносятся с пятью грейпфрутами – плодами, которыми наравне с апельсинами и лимонами славится Андалусия:

*«Cinco toronjas se endulzan*

*en la cercana cocina.*

*Las cinco llagas de Cristo*

*cortadas en Almería» /*

*Пять грейпфрутов сладких*

*на соседней кухне.*

*Пять ран Христа*

*нанесенных в Альмерии.*

Носители цыганского сознания остро воспринимают события, произошедшие в Евангелии:

*se quiebra su corazón*

*de azúcar y yerbaluisa /*

*разрывается их сердце*

*из сахара и мелиссы.*

Это позволяет понять, что автор в судьбе андалузских цыган видит повторение истории Иисуса Христа – этот народ также будет распят. Отсюда наполнение текста христианскими мотивами и образами.

Особое место в сборнике «Цыганское романсеро» занимают три стихотворения с говорящими названиями: «San Miguel» (Granada), «San Rafael» (Córdoba) и «San Gabriel» (Sevilla), посвящённые трём архангелам – Михаилу, Рафаилу и Гавриилу, являющихся покровителем городов, которые указаны в подзаголовках.

Масштабный библейский образ создан в стихотворении «Сан-Мигель (Гранада)» (San Miguel (Granada)), в котором идёт речь об архангеле Михаиле – предводителе Небесного воинства. В этом романсе синтезируется библейское и местное пространство, и архангел Михаил – Сан Мигель – в первую очередь является частью Гранады, так как именно этот топоним стоит в подзаголовке. Поэтому логичным является тот факт, что в начале стихотворения даётся панорама местного пространства, в котором выделяются ключевые объекты:

*«Se ven desde las barandas,*

*por el monte, monte, monte,*

*mulos y sombras de mulos*

*cargados de girasoles» /*

*Их видно из-за перил,*

*через горы, горы, горы,*

*мулы и тени мулов*

*нагруженных подсолнухами.*

Слово «горы» (monte) повторяется трижды, что говорит об их неотъемлемости от этого пространства. Возникает также животный мир («мулы – «mulos») и флора («подсолнухи» – «girasoles»).

Примечательно, что эта картина показывается как будто глазами Сан-Мигеля, изваяние которого стоит на площади Гранады. Автор прибегает к прямому описанию христианских образов. Поэт отдаёт дань уважения каждому из архангелов, описывая их скульптурные воплощения на улицах городов:

*«San Miguel lleno de encajes*

*en la alcoba de su torre,*

*enseña sus bellos muslos,*

*ceñidos por los faroles»[[60]](#footnote-60) /*

*Сан-Мигель весь в кружевах*

*в алькове своей башни,*

*показывает свои прекрасные бёдра,*

*опоясанные фонариками*

Гарсия Лорка не только отмечает скульптурные детали, но и обозначает присущие ему атрибуты. При этом автор буквально оживляет своего героя, добавляя в экфрасис черты одухотворённости.

Примечательно, что вокруг архангела Михаила существует особый мир, создателем которого является именно он:

*«San Miguel se estaba quieto*

*en la alcoba de su torre,*

*con las enaguas cuajadas*

*de espejitos y entredoses» / Святой Михаил стоял неподвижно*

*в алькове своей башни*

*с его одеянием (подрясником) складчатым*

*в переплетенье кружев и зеркал*

Автор воспевает архангела как главу ангелов, прекрасного в своём гордом одиночестве. Далее обращается внимание на другие его особенности:

*«San Miguel, rey de los globos*

*y de los números nones,*

*en el primor berberisco*

*de gritos y miradores»*

*Святой Михаил, король воздушной сферы*

*И чисел нечётных,*

*В берберском чуде*

*криков и смотровых площадок.*

Интересно, что в этом четверостишии упоминается принадлежность архангела Михаила как к христианству, так и исламу. В результате в стихотворении происходит плодотворное перекрещивание двух культур – испанской и арабской, а в центре этого перекрёстка стоит фигура архангела Михаила.

Говоря об архангеле Рафаиле, автор сначала окунает читателя в волшебную атмосферу Кордовы, центральным образом которого является золотая рыбка. Известно, что рыба – один из символов христианства и Самого Иисуса Христа. Таким образом, Кордова предстаёт перед читателем как небесный град, в котором главенствует архангел Рафаил:

*«Pero el pez, que dora el agua*

*y los mármoles enluta,*

*les da lección y equilibrio*

*de solitaria columna».*

*Но рыба, которая золотит воду*

*и мрамор вгоняет в траур,*

*даёт урок и равновесие*

*одинокой колонне.*

Образ архангела Рафаила обыгрывается через символ рыбы – ему придаются некоторые её черты, то есть блестящая чешуя. Представая в связи с этим как прекрасное воплощение христианства, архангел делит пространство города на два пространства – земное и неземное. Но самым важным в контексте цыганской темы является синтез библейского и цыганского в последней строфе стихотворения:

*«Un solo pez en el agua.*

*Dos Córdobas de hermosura.*

*Córdoba quebrada en chorros.*

*Celeste Córdoba enjuta» /*

*Одна рыба в воде.*

*Две Кордовы в благолепии.*

*Кордова разбитая вдребезги.*

*И небесная поджарая Кордова.*

В стихотворении «San Gabriel» («Sevilla») не только дан великолепный многосторонний портрет архангела, но даётся возвышенное, хотя и краткое описание евангельской истории о Благой Вести.

Но сначала автор «вписывает» фигуру архангела в пространство города, предоставляя ему право и возможность передвигаться по улицам. Он не воспевает памятник – он рисует живое существо, наделённое земными чертами:

*«Un bello niño de junco,*

*anchos hombros, fino talle,*

*piel de nocturna manzana,*

*boca triste y ojos grandes,*

*nervio de plata caliente,*

*ronda la desierta calle.*

*Sus zapatos de charol*

*rompen las dalias del aire,*

*con los dos ritmos que cantan*

*breves lutos celestiales» /*

*Красивый мальчишка из камыша,*

*широкие плечи, тонкая талия,*

*кожа как яблоко,*

*печальный рот и большие глаза,*

*раскалённое серебро,*

*кружит по пустынной улице.*

*Его лакированные туфли*

*разрывают георгины воздуха,*

*двумя ритмами, которые поют*

*короткий небесный траур.*

Его облик прекрасен, благодаря тонко и удачно подобранным эпитетам. Автор утверждает мысль о том, что архангел Гавриил не только любимец и покровитель Севильи, но существо высшего порядка, чей уровень ещё никто не достиг:

*«El Arcángel San Gabriel,*

*entre azucena y sonrisa,*

*bisnieto de la Giralda,*

*se acercaba de visita.*

*En su chaleco bordado*

*grillos ocultos palpitan» /*

*Архангел Гавриил,*

*между лилией и улыбкой,*

*правнук Хиральды,*

*приезжал в гости.*

*В его вышитом жилете*

*Бьются тайные сверчки.*

Архангел Гавриил способен перемещаться из одного пространства в другое, легко преодолевая временные и другие преграды:

*«Ya San Gabriel en el aire*

*por una escala subía.*

*Las estrellas de la noche*

*se volvieron siempre vivas» /*

*Теперь Святой Гавриил в воздухе*

*по лестнице, на которую он взобрался.*

*Ночные звёзды*

*стали живыми.*

Таким образом, придавая библейским героям национальные цыганские черты, Гарсия Лорка создаёт новое пространство сакрализированной цыганской Кордовы.

Романс «La casada infiel» («Неверная жена») примечателен тем, что в нём возникает образ ночи – тёмной и безлунной, наполненной звуками природы. Эта ночь – покров для двух влюблённых, встречающихся незаконно (у андалузских цыган нарушение супружеской верности является недопустимым):

*«Fue la noche de Santiago*

*y casi por compromiso.*

*Se apagaron los faroles*

*y se encendieron los grillos» /*

*Это была ночь Сантьяго*

*И, как будто договорившись,*

*Погасли фонари*

*И зажглись сверчки*

Неотъемлемой частью образа цыган и цыганской жизни становится предметный мир – одежда, атрибуты:

*«El almidón de su enagua*

*me sonaba en el oído,*

*como una pieza de seda*

*rasgada por diez cuchillos» /*

*Крахмал её подъюбника*

*Звенел у меня в ухе,*

*как кусок шёлка,*

*разорванный десятью ножами*

Это – накрахмаленная нижняя юбка (El almidón de su enagua); шёлк (pieza de seda); нож (diez cuchillos). И далее:

*«Yo me quité la corbata.*

*Ella se quitó el vestido.*

*Yo el cinturón con revólver.*

*Ella sus cuatro corpiños» /*

*Я снял галстук.*

*Она сняла платье.*

*Я —  ремень с револьвером.*

*Она — четыре корсажа.*

Цыганки обязательно носили нижние юбки, корсажи, шали; у мужчин-цыган всегда при себе было оружие (ножи, кинжалы), крепящееся у ремня. Это те признаки, которые идентифицируют цыган с внешней стороны.

Героев окружает богатейший природный мир Андалусии:

*«Pasadas las zarzamoras,*

*los juncos y los espinos,*

*bajo su mata de pelo*

*hice un hoyo sobre el limo» /*

*Мимо ежевики,*

*Камыша и боярышника,*

*Под копной ее волос*

*Я проделал яму в иле*

Это ежевика (zarzamoras), камыш (juncos), боярышник (espinos). Это – место грехопадения, по разнообразию растительности ассоциирующееся с андалузским Райским садом. Данный образный ряд в очередной раз свидетельствует о том, что цыганский мир Лорки неотделим от христианских мотивов.

В «Романсе о чёрной тоске» («Romance de la pena negra») на первый план выходит цветовая семантика: чёрный, жёлтый и малиновый цвет. Вселенская печаль главной героини стихотворения – цыганки Соледад Монтойя – выражена через чёрный цвет («negra»), её образ также репрезентуется через цвет:

*«Cobre amarillo, su carne,*

*huele a caballo y a sombra.*

*Yunques ahumados sus pechos,*

*gimen canciones redondas» /*

*Как жёлтая медь – её тело*

*Пахнет лошадью и мраком.*

*Закопченые наковальни - её грудь,*

*Стонут тоскливые песни.*

В приведённом фрагменте цвета передаются имплицитно и эксплицитно. Так, жёлтый цвет транслируется через сравнение тела с медью («**Cobre amarillo**, su carne»), что является прямым указанием на цвет. Чёрный и его оттенки выражаются эксплицитно, посредством метафор: грудь героини будто коптили («Yunques ahumados sus pechos»), и от неё исходит запах темноты, мрака, ночи («huele a caballo y a sombra»). Всё это оттенки чёрного. Кроме того, с этим характерным образом цыганки тесно связана и песня («gimen canciones redondas»). Песня составляет с Соледад Монтойя единое целое, она является естественным выражением её внутреннего состояния. Тоска героини также передаётся через цветовую семантику:

*«No me recuerdes el mar*

*que la pena negra, brota*

*en las tierras de aceituna*

*bajo el rumor de las hojas» /*

*Не напоминай мне о море,*

*чёрная скорбь/ тоска прорастает*

*в оливковых землях*

*под шелест листьев.*

Здесь можно отметить: присутствует прямое указание на чёрный цвет (*la pena negra*), имплицитный – упоминание земли (las tierras) и на оливковый (en las tierras de aceituna). Тоска героини – это и жёлтый цвет – «Lloras zumo de limón»/ «Плачешь лимонным соком». В данном случае с образом героини цыганки соотносятся и цвет, и плод – лимон (limón»). Также следует отметить постоянно сопровождающее образ цыганки упоминание о тоске – «pena», сопровождающееся различными эпитетами, из которых мы выделим последний, обобщающий, отличающийся особым масштабом:

*«¡Oh* ***pena*** *de los gitanos!*

***Pena*** *limpia y siempre sola.*

*¡Oh* ***pena*** *de cauce oculto*

*y madrugada remota!» /*

*О тоска цыган!*

*Тоска чистая и всегда одинокая.*

*О, тоска тайного русла*

*и далёкий рассвет!*

Слово «pena» повторяется на протяжении строфы три раза, называется «чистым» и «одиноким». Наречие «siempre» проводит мысль о вечности этого горя. Важно также выделить и прилагательное «sola», перекликающаяся с именем «Soledad» (одиночество). Таким образом, обобщённый образ цыганки синтезируется с понятиями «тоска», «вечная тоска» и одиночество.

В оставшихся стихотворениях сборника основные концептуальные лексико-семантические воплощения повторяются.

Итак, на основании всего вышесказанного можно сделать следующие **выводы**: концепт «цыганское» *в «Цыганском романсеро*» составляют лексико-семантические группы – **природа** (луна, ветер, море, ночь); **цветовые обозначения** (зелёный, кроваво-красный / малиновый, бронзовый, чёрный); **звуковые обозначения** (бубен, звон, пение, песня); **одежда** (нижние юбки, корсет, шаль, галстук, ремень); **атрибуты** (кинжал, пистолет); **растительность** (мирт, гвоздика, мальва, липа); **плоды** (оливы, грейпфрут, лимон, гранат); **животные** (конь, мул); **духовно-эмоциональная сфера** (тоска, одиночество); **топонимика** (горы, море); **христианские символы** (крест, кровь, ангелы, гвозди из ран Христовых, рыба).

Для наглядности представим таблицу, отражающую лексико-семантическое наполнение концепта «цыганское» в трех исследуемых сферах:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Лексико-семантическое поле** | **Русская литература** | **Испанская литература** | **Поэзия**  **Ф. Гарсия Лорки** |
| **философия** | свобода, воля | свобода, дискриминация | свобода,  близость к природным стихиям;  имплицитно: маргинальность |
| **природа** | река, небеса, трава, небо, ветер, ночь |  | горы, море, луна, ветер, ночь |
| **животные** |  | волк, кошка, собака, лошадь | конь, мул, зумайя |
| **растительность** |  |  | мирт, гвоздика, мальва, липа |
| **плоды** |  |  | оливы, грейпфрут, лимон, гранат |
| **предметы, атрибуты, одежда** | шатёр |  | нижние юбки, корсет, шаль, галстук, ремень, кинжал, пистолет |
| **эстетика** | красота, пение, пляска (танец) | красота, стройность, фламенко, драгоценность | бубен, звон, пение, песня |
| **метафизика** | фантазия, сказка | скитания/странствия | см. христианские символы |
| **криминал** |  | воровство |  |
| **качества внешние и внутренние** |  | ум, хитроумие, коварство | имплицитно: красота, стойкость, неординарность |
| **цвет** |  | зелёный, зеленоватый, цыганский зелёный, оливковый, чёрный | зелёный, кроваво-красный / малиновый, бронзовый, чёрный |
| **специальные названия** |  | люди из бронзы, фараоны | ангелы с чёрными крыльями, с оливковыми сердцами |
| **христианские символы** |  |  | крест, кровь, ангелы, гвозди из ран Христовых, рыба |
| **духовно-эмоциональная сфера** |  |  | тоска, одиночество |

## 2.3. Отражение концепта «цыганское» в русских переводах сборника «Цыганское романсеро»

Восприятие концепта «цыганское» в сборнике «Цыганское романсеро» у русского читателя зависит от точности передачи данного концепта. Это в свою очередь связано с возможностью подобрать такие лексико-семантические единицы в русском переводе, которые наиболее точно бы соответствовали как уникальному лоркианскому концепту «цыганское», так и попадающие в лексико-семантические поля русской и испанской литературы.

Сборник «Цыганское романсеро» в разное время переводили: Л. Осповат, В. Парнах, М. Цветаева, Н. Асеев, К. Гусев, И. Тынянова, А. Гелескул, П. Грушко.

В первом стихотворении «Романс о луне, луне» основным образом является персонифицированная луна, в которой одновременно сочетаются невинность и порочность. Отличительная часть образа луны-женщины – оловянные груди. Приведём примеры переводов.

**«Романс о луне, луне» / «Romance de la luna, luna»:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод В.Я. Парнаха** |
| «En el aire conmovido mueve la luna sus brazos y enseña, lúbrica y pura, sus senos de duro estaño». | В воздухе дрожащем  Движет руками развратная и невинная луна  и обнажает свою грудь из жёсткого олова. | «Луна закинула руки  и дразнит ветер полночный  своей оловянной грудью,  бесстыдной и непорочной». | «Луна шевелит руками  В затрепетавших туманах,  Открыв невинно твердыни  Своих грудей оловянных». |

Оба перевода верно передают суть образа порочно-невинной луны, которая приходит за тем, чтобы увести с собой ребёнка в загробный мир. Все атрибуты этого мифопоэтического пространства переданы адекватно. Упоминание об олове очень важно, потому что металлы у Лорки ассоциируются со смертью, с холодностью трупа.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод В.Я. Парнаха** |
| «¡Cómo canta la zumaya, ay cómo canta en el árbol! Por el cielo va la luna con un niño de la mano». | Как поёт зумайя,  О, как она поёт на дереве!  По небу идёт луна  С ребёнком за руку. | «Где-то сова зарыдала -  так безутешно и тонко!  За ручку в тёмное небо  луна уводит ребёнка». | «Как закричала сова,  Как закричала в тревоге!  За ручку ведёт ребёнка  Луна по лунной дороге». |

Все переводчики передали сюжетный поворот (луна уходит на небо с ребёнком), но все они заменили птицу, которая у Лорки называется «зумайя». В русском языке пока ни одному из переводчиков не удалось найти эквивалента данной лексеме. Тем не менее, удалось найти подтверждение тому, что между совой и зумаей есть некоторая разница. По этому поводу К.М. Сиббальд пишет: «зумайя характеризуется как птица дурного предзнаменования, и это не “сова”, обычно называемая по-испански “lechuza”. Более того, тот факт, что в литературе и фольклоре в целом сова имеет особенно неприятную репутацию, добавляет больше зерна в метафорическую мельницу. Здесь уместна ассоциация, проведенная Овидием в “Фастах” между совой и колдовством[[61]](#footnote-61). Таким образом, зумайя – это не просто сова, а птица, носящая особенно зловещий, инфернальный характер. Образ совы в данном случае не столь выразителен, как образ зумайя, поэтому предлагается оставить в русском переводе слово «зумайя», снабдив его необходимым комментарием. Эта рекомендация распространяется на все аналогичные случаи.

В целом же, рассматривая сборник «Цыганское романсеро», необходимо ориентироваться на слова самого поэта: «Книгу открывают два мифа, придуманных мною: Луна — не богиня, а смертная плясунья, и ветер-сатир…»[[62]](#footnote-62). В свете этого высказывания сюжет становится более ясным: и сюжет, и реалии мифологизированы. Далее рассмотрим следующий фрагмент.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод** **А.М. Гелескула** | **Перевод В.Я. Парнаха** |
| «Dentro de la fragua lloran, dando gritos, los gitanos. El aire la vela, vela. El aire la está velando». | В кузнице плачут,  Кричат цыгане.  Воздух оплакивает её, оплакивает её.  Воздух плачет по ней. | «Вскрикнули в кузне цыгане,  замерло эхо в горниле...  А ветры пели и пели.  А ветры след хоронили». | «В кузнице, горько рыдая,  Вопят и стонут цыганы.  Ветер завеял следы  Луны и след мальчугана». |

Все переводчики перевели слово «el aire» как «ветер» (интересно то, что оно входит в русское лексико-семантическое поле, описывающее концепт, но не в испанское), в то время как у Лорки сознательно не употреблено «el viento», поскольку «el aire» – это нечто большее, чем ветер. Это одухотворённая стихия, которая является частью мифопоэтического мира, созданного Лоркой и относится к лексико-семантическому полю концепта «цыганское».

**«Preciosa y el aire» (Пресьоса и ветер):**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод Ю.И Тыняновой** |
| Su luna de pergamino  Preciosa tocando viene  por un anfibio sendero  de cristales y laureles. | Своей луной из пергамента  Пресьоса, идёт, звеня,  по земноводной тропе  кристаллов и лавров. | «Пергаментною луною  Пресьоса звенит беспечно,  среди хрусталей и лавров  бродя по тропинке млечной». | «Луна из прозрачной кожи  звенит в руках у Пресьосы,  пока идет она тихо  по узкой сырой тропинке». |

Традиционный мифологический образ ветра-мужчины (сатира) неоднократно встречается в творчестве Лорки, и его образ воплощён в названии. Хотя здесь также использована лексема «aire». Он преследует цыганку Пресьосу, которая также имеет свои отличительные признаки: пергаментную луну, сопровождающий её звон. В этом отношении переводы являются точными. Но вот её путь передан переводчиками вольно: в первом случае это млечная тропинка, а во втором просто узкая и сырая. Кристаллы и лавры, обозначенные автором, оказались проигнорированными.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод И.Ю. Тыняновой** |
| «Y los gitanos del agua  levantan por distraerse,  glorietas de caracolas  y ramas de pino verde». | И морские цыгане/цыгане воды  Поднимают со дна, развлечения ради,  Куски ракушек  И зеленые ветки сосны. | «А волны, цыгане моря, играя в зелёном мраке, склоняют к узорным гротам сосновые ветви влаги...» | «И в волнах тёмного моря,  для забавы, цыганы ловят  цветы из раковин звонких  и зеленые ветки сосен». |

В этом фрагменте ключевой является метафора «цыгане моря» (именно так названы поэтом волны), но передано это выражение только в переводе А.М. Гелескула.

**«Схватка» /«Reyerta»:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод В.Я. Парнаха** |
| «Ángeles negros traían  pañuelos y agua de nieve.  Ángeles con grandes alas de navajas de Albacete». | Чёрные ангелы приносили  платки и снежную воду.  Ангелы с большими крыльями,  как Альбасетские ножи. | «Чёрные ангелы носят  воду, платки и светильни.  Тени ножей альбасетских  чёрные крылья скрестили». | «Чёрные ангелы смерти  Приносят лёд и рубахи,  Ангелы, чьё оперенье –  Блеск альбасетской навахи». |

В этом случае можно отметить практически точное отображение цыганского мира Лорки: чёрные ангелы с альбасетскими ножами. Только приносимые ими предметы не совсем совпадают с оригиналом.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод В.Я. Парнаха** |
| Juan Antonio el de Montilla  rueda muerto la pendiente,  su cuerpo lleno de lirios y una granadaen las sienes. Ahora monta cruz de fuego, carretera de la muerte. | Хуан Антонио из Монтильи  скатывается вниз по склону,  его тело усеяно лилиями  и гранат на его висках.  Теперь он ставит огненный крест,  дорога смерти. | «Хуан Антонио Монтилья.  Все тело в ирисах синих,  над левой бровью — гвоздика.  И крест огня осеняет  дорогу смертного крика». | «Хуан Антоньо Монтильский  Катится мёртвый по скатам.  Тело исполнено лилий,  Лоб расцветает гранатом.  Огненный крест пламенеет  Над этой дорогой ада». |

Здесь основные составляющие концепта «цыганское»: лилии, гранат, огненный крест переданы точно в переводе В.Я. Парнаха, а в переводе А.М. Гелескула они заменены на ирис и гвоздику.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| «Y ángeles negros volaban  por el aire del poniente.  Ángeles de largas trenzas y corazones de aceite». | И чёрные ангелы летали  Гонимые западным ветром.  Ангелы с длинными косами  и масляными сердцами. | «И ангел черней печали  тела окропил росою.  Ангел с оливковым сердцем  и смоляною косою». | «Чёрные ангелы реют  В закатном небе укором,  Ангелы с ликом цыганок  И с бальзамическим взором». |

Далее у Лорки: чёрные ангелы (женского пола), поскольку у них длинные косы и масляные сердца; у А.М. Гелескула это один чёрный ангел, у которого одна смоляная коса и оливковое сердце; у В.Я. Парнаха – ангелы с лицами (ликами) цыганок. Коса и сердце не упоминаются, зато появляется «бальзамический взор». Теперь обратимся к следующему фрагменту:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| «Sangre resbalada gime  muda canción de serpiente.  -Señores guardias civiles;  aquí pasó  lo de siempre». | Скользящая кровь стонет  немой змеиной песней.  Сеньоры гвардейцы;  здесь произошло  то, что всегда. | «А кровь змеится и стонет  немою песней змеиной.  – Так повелось, сеньоры,  с первого дня творенья». | «Кровь, пробиваясь из раны,  Стонет напевом змеиным.  – Сеньоры жандармы, это  Обычные приключенья». |

Лорка создаёт картину кровавой змееподобной струи и подчёркивает, что распятие Христа происходит во все времена, и оно сейчас происходит и в Андалусии. Замысел поэта адекватно воплощён в переводе А.М. Гелескула, который передал тенденцию к мифологизацию пространства Андалусии. Более критично выглядит перевод В.Я. Парнаха, который не отразил библейский подтекст происходящего

**«Сомнамбулический романс» / «Romance sonámbulo»:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод под редакцией Б. Н. Загорского** |
| «Verde que te quiero verde,  verde viento, verdes ramas.  El barco sobre la mar  y el caballo en la montaña». | Зелёный, я люблю тебя, зелёный.  Зелёный ветер. Зелёные ветви.  Корабль на море  и лошадь на горе. | «Любовь моя, цвет зелёный.  Зелёного ветра всплески.  Далекий парусник в море,  далёкий конь в перелеске». | «Взор лелеет зелень, зелень,  Зелень ветра, зелень сада,  Корабли в далёком море,  Конь на дальних горных скатах». |
| «Verde que te quiero verde.  Bajo la luna gitana». | Зеленый, как я люблю тебя, зелёный.  Под цыганской луной. | «Любовь моя, цвет зеленый.  Лишь месяц цыганский выйдет…». | «Взор лелеет зелень, зелень,  Под серпом луны – цыганка». |

В приведённых фрагментах подстрочника и переводов совпадают доминирование зелёного цвета и выражение к нему любви лирическим героем; топосы моря и гор, присутствие в пространстве корабля и моря; придание луне (месяцу) особого свойства – он именуется цыганским.

**«Цыганка-монахиня» / «La monja gitana»:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод И.Ю. Тыняновой** |
| «Silencio de cal y mirto. Malvas en las hierbas finas. La monja borda alhelies sobre una tela pajiza». | Тишина липы и мирта.  Мальвы в мелкотравье.  Монахиня вышивает настенные цветы  на соломенном полотне. | «Безмолвье мирта и мела.  И мальвы в травах ковровых.  Она левкой вышивает  на жёлтой ткани покрова». | «Тишина. Известковые стены.  Мальвы в траве. И мирты.  Монахиня вышивает  на полотне суровом  левкои». |
| «Vuelan en la arana gris, siete pajaros del prisma. La iglesia grune a lo lejos como un oso panza arriba». | Летят от серой люстры  семь птиц из призмы.  Церковь рычит вдалеке,  как медведь на брюхе | «Кружится свет семиперый  над серою сетью лампы.  Собор, как медведь цыганский,  ворчит, поднимая лапы». | «В серебряной сетке  семь птиц треугольных бьются  Церковь вдали заворчала,  словно медведь в берлоге». |

Воссоздавая особый мир монахини-цыганки, автор акцентирует внимание на следующих атрибутах: липа, мирт, мальва, соломенное полотно. У А.М. Гелескула: мирт, мел, левкой, жёлтая ткань. У И.Ю. Тыняновой присутствуют мальвы и мирты; от себя также добавлены левкои. Полотно лишено цвета и обретает характер: оно сурово. Далее все переводчики сохранили наличие семи птиц и сравнение церкви с медведем. В следующем же эпизоде каждый переводчик проигнорировал грейпфруты, заменив их апельсинами:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод И.Ю. Тыняновой** |
| «Cinco toronjas se endulzan en la cercana cocina. Las cinco llagas de Cristo cortadas en Almeria». | Пять грейпфрутов сладких  на соседней кухне.  Пять ран Христа  в Альмерии. | «Пять апельсинов с кухни  дохнули прохладой винной.  Пять сладостных ран Христовых.  из альмерийской долины». | «А пять апельсинов красных  похожи на раны Христовы.  Перед глазами монашки  два всадника проскакали». |

Между тем, в Андалусии, как и в Испании в целом, именно грейпфруты считаются особо ценными и имеют репутацию «райского» фрукта. Грейпфруты культивировались в Андалусии с древнейших времён[[63]](#footnote-63). Кроме того, И.Ю.Тынянова исключила упоминание об Альмерии, которое имеет большое значение в лоркианском концепте «цыганское».

В следующем фрагменте указываются составляющие цыганского сердца: сахар и мелисса. А.М. Гелескул заменяет их мёдом и хмелем, а И.Ю. Тынянова – мёдом и мятой.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод И.Ю. Тыняновой** |
| «se quiebra su corazon de azucar y yerbaluisa». | разрывается их сердце  из сахара и мелиссы. | «сжалось цыганское сердце,  полное мёдом и хмелем». | «и сердце из мёда и мяты  дрогнуло и разбилось». |

**«Сан-Мигель (Гранада)» / «San Miguel (Granada)»:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод В.Я. Парнаха** |
| «San Miguel se estaba quieto en la alcoba de su torre, con las enaguas cuajadas de espejitos y entredoses». | Святой Михаил стоял неподвижно  в алькове своей башни  с его одеянием (подрясником) складчатым  в переплетенье кружев и зеркал | «Вверху на башне старинной  в узорах дикого хмеля  гирляндой свеч опоясан  высокий стан Сан-Мигеля». | «Красуясь стройнейшим станом,  Сияющим фонарями,  В своём алькове на башне  Возник Сан-Мигель над нами». |

Примечательно, что Ф. Г. Лорка неоднократно использует слово «подъюбник/подрясник». А.М. Гелескул вообще не упоминает одеяние архангела Михаила, хотя для Лорки это обстоятельство, видимо, является принципиально важным. Во всех переводах обозначается локус – башня, но в остальных аспектах переводчики обходятся с текстом достаточно вольно. Далее:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод В.Я. Парнаха** |
| «Se ven desde las barandas, por el monte, monte, monte, mulos y sombras de mulos cargados de girasoles». | Они видны из-за перил,  через горы, горы, горы,  мулы и тени мулов  нагруженных подсолнухами. | «Склоны, и склоны, и склоны –  и на горах полусонных  мулы и тени от мулов,  грузные, словно подсолнух». | «С подсолнухами в корзинах / Проходят шагом упорным  Мулы и тени от мулов  В горы, и в горы, и в горы». |

В приведённом примере можно обратить внимание на тот факт, что Гарсия Лорка фокусирует внимание на горах, которые занимают важнейшую часть в цыганской картине мира. Однако А.М. Гелескул заменяет их на маловыразительные склоны. В то же время, оба переводчика сохраняют и присутствие мулов, и подсолнухи, которыми нагружены животные. Далее обратимся к особенности репрезентации образа Сан-Мигеля:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод В.Я. Парнаха** |
| «San Miguel lleno de encajes en la alcoba de su torre, enseña sus bellos muslos, ceñidos por los faroles». | Сан-Мигель весь в кружевах  в алькове своей башни,  показывает свои прекрасные бёдра,  опоясанные фонариками. | «Один Сан-Мигель на башне  покоится среди мрака,  унизанный зеркалами  и знаками зодиака, – ». | «Сверкая щелками юбок,  Усыпанных жемчугами,  В своём алькове на башне  Мигель почиет над нами, – ». |

У Лорки – кружева, фонарики, альков башни. Автор выделяет бёдра статуи архангела Михаила. А.М. Гелескул создаёт более точную картину, в то время как В.Я. Парнах отходит от оригинала.

**«Сан-Рафаэль» / «San-Rafael» :**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод А.И. Яни** |
| «Pero el pez, que dora el agua  y los mármoles enluta,  les da lección y equilibrio  de solitaria columna». | Но рыба, позолотившая воду  и мрамор,  даёт им урок равновесия у  одинокой колонны. | Одна лишь речная рыбка  иглой золотой сметала  Кордову ласковых плавней  с Кордовой строгих порталов. | Соединила рыба  в текучих водах прибрежных  Кордову архитектуры  с Кордовой плёсов нежных. |

В приведённых переводах образ, связанный с архангелом Рафаилом, передаётся точно (золотая рыба, которая уравновешивает пространство). Аналогичная тенденция наблюдается и дальше:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод А.И. Яни** |
| «Un solo pez en el agua.  Dos Córdobas de hermosura.  Córdoba quebrada en chorros.  Celeste Córdoba enjuta». | Одна рыба в воде.  Две Кордовы в благолепии.  Кордова разбита вдребезги.  Небесная Кордова. | «Одна золотая рыбка  в руках у красавиц Кордов:  Кордовы, зыблемой в водах,  и горней Кордовы гордой». | «Рыба в воде золотится.  Две Кордовы, две красавицы.  Одна из них в небо рвётся,  другая в реке отражается». |

Продолжается развитие христианского образа – золотой рыбы; сакрализируется пространство Кордовы, и все эти аспекты отражены в обоих переводах.

**«Сан-Габриэль (Севилья)» / «San Gabriel» («Sevilla»):**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** |
| «Un bello niño de junco,  anchos hombros, fino talle,  piel de nocturna manzana,  boca triste y ojos grandes,  nervio de plata caliente,  ronda la desierta calle.  Sus zapatos de charol  rompen las dalias del aire,  con los dos ritmos que cantan  breves lutos celestiales». | «Красивый мальчишка из камыша,  широкие плечи, тонкая талия,  кожа как яблоко,  печальный рот и большие глаза,  раскалённое серебро,  кружит по пустынной улице.  Его лакированные туфли  разрывают георгины воздуха,  с двумя ритмами, которые поют  мимолётные небесные лютни». | «Высокий и узкобедрый,  стройней тростников лагуны,  идет он, кутая тенью  глаза и грустные губы;  поют горячие вены  серебряною струною,  а кожа в ночи мерцает,  как яблоки под луною.  И туфли мерно роняют  в туманы лунных цветений». |

В стихотворении Ф. Гарсия Лорки архангел Гавриил изображён отроком; его внешность воссоздаётся при помощи метафор и сравнений; присутствует и звуковой фон. В переводе А.М. Гелескула происходит замена камыша на тростник; но, вместе с тем, несмотря на некоторые отличающие нюансы его текста от оригинала, автору удалось передать движение архангела Гавриила по воздуху – как это сделано у Лорки.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** |
| «El Arcángel San Gabriel,  entre azucena y sonrisa,  bisnieto de la Giralda,  se acercaba de visita.  En su chaleco bordado  grillos ocultos palpitan». | «Архангел Гавриил,  между лилией и улыбкой,  правнук Хиральды,  приезжал в гости.  В его вышитом жилете  Бьются тайные сверчки». | «И с лилией и улыбкой,  склоняясь в поклоне плавном,  предстал Габрирль-архангел,  Хиральды прекрасный правнук  Таинственные цикады  по бисеру замерцали». |

В следующем фрагменте отображены основные приметы, связанные с образом архангела – лилия, улыбка, родственная связь с Хиральдой; однако сверчки заменены на цикад.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** |
| «Ya San Gabriel en el aire  por una escala subía.  Las estrellas de la noche  se volvieron siemprevivas». | «Теперь Святой Гавриил в воздухе  по лестнице, на которую он взобрался.  Ночные звёзды  стали живыми». | «Архангел восходит в небо  ступенями сонных улиц...  А звезды на небосклоне  в бессмертники обернулись». |

В данном случае также можно говорить об адекватности перевода, поскольку почти точно передана картина восхождения архангела на небеса.

**«Неверная жена» / «La casada infiel»:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод С.А. Козия** |
| «Fue la noche de Santiago  y casi por compromiso.  Se apagaron los faroles  y se encendieron los grillos». | Это была ночь Сантьяго  И, как будто договорившись,  Погасли фонари  И зажглись сверчки | «То было ночью Сант-Яго  и, словно сговору рады,  в округе огни погасли  и замерцали цикады». | «Стояла ночь над Сантьяго  Без клятв мы взаимных шли.  Из-под фонарного света  К себе нас сверчки влекли». |

В данном стихотворении сразу обозначается место действие, и этот факт отражён и в переводах. В переводе А.М. Гелескула фонари заменены огнями, а сверчки цикадами. Однако и в том, и в другом случае передана задумка автора: в цыганском мире природа часто является соучастником действий человека.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод С.А. Козия** |
| «El almidón de su enagua  me sonaba en el oído,  como una pieza de seda  rasgada por diez cuchillos». | Крахмал её подъюбника  Звенел у меня в ухе,  как кусок шёлка,  разорванный десятью ножами. | «А юбка, шурша крахмалом,  в ушах звенела, дрожала,  как полог тугого шелка  под сталью пяти кинжалов». | «Шелест крахмала юбки  Коснулся моих ушей  Будто за десять взмахов  Шёлк разорвали на ней». |

Основные атрибуты описанной ситуации: накрахмаленный подъюбник, издающий звон; разорванный десятью кинжалами кусок шёлка. А.М. Гелескул меняет число ножей, а С.А. Козий и вовсе отказывается от этих предметов. Вместо них у него просто знаки, что лишает картину экспрессии. Далее переводы оказываются более точными, но всё же некоторые детали в них отличаются от оригинала:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод С.А. Козия** |
| «Yo me quité la corbata.  Ella se quitó el vestido.  Yo el cinturón con revólver.  Ella sus cuatro corpiños». | Я снял галстук.  Она сняла платье.  Я —  ремень с револьвером.  Она — четыре корсажа. | «Я сдёрнул шёлковый галстук.  Она наряд разбросала.  Я снял ремень с кобурою,  она – четыре корсажа». | «Сорвал я с себя свой галстук  Она платье с себя сняла.  Четыре её корсажа  Упали возле ружья». |

Галстук присутствует только в переводе А.М. Гелескула; Четыре корсажа присутствуют во всех переводах. Критичной является замена пистолета ружьём в переводе В.Я. Парнаха.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод С.А. Козия** |
| «Pasadas las zarzamoras,  los juncos y los espinos,  bajo su mata de pelo  hice un hoyo sobre el limo». | Мимо ежевики,  Камыша и боярышника,  Под копной ее волос  Я проделал яму в иле | «За ежевикою сонной  у тростникового плеса  я в белый песок впечатал  её смоляные косы». | «Сквозь кусты ежевики,  Боярышник и тростник  Твоею волос копною  Я к мягкой земле приник». |

В этом фрагменте автор создаёт особое андалузское пространство с помощью следующих флористических объектов: ежевики, боярышника и камыша; действие происходит в болотистой местности, на что указывает ил и камыш. А.М. Гелескул заменяет камыш тростником, а ил – песком и добавляет эпитеты. С.А. Козий сохраняет ежевику и боярышник и включает в картину тростник, но вместо ила в его переводе фигурирует мягкая земля.

«**Романс о чёрной тоске» / «Romance de la pena negra»:**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод В.Я. Парнаха** |
| «Cobre amarillo, su carne,  huele a caballo y a sombra.  Yunques ahumados sus pechos,  gimen canciones redondas». | Как жёлтая медь – её тело  Пахнет лошадью и мраком.  Наковальни коптили её грудь,  Стонущую тоскливой песней. | «Жёлтая медь её тела  пахнет конем и туманом.  Груди, черней наковален,  стонут напевом чеканным». | «Жёлтая медь – её тело –  Веет пустыней и тьмою.  Груди её – наковальни –  Круглыми песнями ноют». |

Описание внешности героини со всеми её особенностями передано не всегда адекватно: тело уподобляется жёлтой меди; вводится одористический нюанс – запах лошади и мрака (у Гелескула тумана, у Парнаха – пустыни и тьмы»); груди сравниваются с наковальнями в обоих случаях; упомянут мотив стенаний.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод В.Я. Парнаха** |
| «No me recuerdes el mar,  que la pena negra, brota  en las tierras de aceituna  bajo el rumor de las hojas». | Не напоминай мне о море,  чёрная скорбь/ тоска прорастает  в оливковых землях  под шелест листьев. | «Не вспоминай о море!  Словно могила пустая,  стынут масличные земли,  черной тоской порастая». | «Не говори мне о море!  Ведь травы чёрной печали  Растут на земле маслин,  Где листья шумят ночами». |

Смысл сохранён в обоих переводах, т.к. «олива» и «маслина» идентичны друг другу.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Оригинал** | **Подстрочник** | **Перевод А.М. Гелескула** | **Перевод В.Я. Парнаха** |
| ¡Oh pena de los gitanos!  Pena limpia y siempre sola.  ¡Oh pena de cauce oculto  y madrugada remota! | О, тоска цыган!  Тоска чистая и всегда одинокая.  О, тоска тайного русла  и далёкий рассвет! | «Тоска цыганского сердца,  усни, сиротство изведав.  Тоска заглохших истоков  и позабытых рассветов». | «О, злая печаль цыганок,  Всегда заветные недра,  Печаль сокрытого русла  И медленного рассвета!» |

В данном случае перевод А.М. Гелескула точнее, поскольку он использует слово «тоска», которое наравне с «одиночеством» относится к основным составляющим лексико-семантическую группу «духовно-эмоциональная сфера». В.Я. Парнах вместо него употребляет сочетание «злая печаль», что искажает смысл и звучание.

Исходя из вышесказанного, переводчики “Цыганского романсеро» на русский язык стремятся к точному воссозданию цыганско-андалузского мира Ф. Гарсия Лорки. Однако этоудается не всегда, в силу различия концептов «цыганское» в русской и испанской культурах.

В ходе исследования выявлено немало случаев, когда опускались принципиально важные части концепта (зумайя, грейпфрут) и заменялись другими. Были выявлены более и менее точные способы перевода и на основании сравнительного анализа перевода можно предположить, что их соответствие оригиналу очень много значит для восприятия русского читателя. Например, если точно передаются специфические испанские реалии (растения, животные, фрукты, особые названия стихий), то у русского читателя при прочтении создается новое представление об андалузских цыганах, перед ним открывается экзотика, другой мир.

Представление о цыганах у Федерико Гарсия Лорки не вписываются в шаблонные, фольклорные, общепринятые. Его «цыганское» не укладывается в рамки описанного концепта для испанской культуры.

Автор использовал цыганский мир, чтобы спроецировать на него свои стремления и мечты, свое желание свободы. В образе маргинального, свободного, ни на кого не похожего цыгана он воплощает свою мечту о добровольной, маргинальной жизни, противоречащей установленной норме. Поэт выбрал из своей сложной социальной реальности только те черты, которые интересуют его для построения своего поэтического мира: маргинальность и экзотичность. Он обозначил конфликты, в которые цыган вступает с обществом, чтобы выразить личные, универсальные конфликты между инстинктом и разумом, между свободой и нормой, спонтанностью и условностями. Цыгане Лорки также не похожи на цыган, традиционных для восприятия русского человека.Исходя из этого, можно утверждать, что русификация переводов нежелательна.

**Заключение**

В настоящей работе изучался концепт «цыганское» в поэзии Ф. Гарсия Лорки (на примере сборника «Цыганское романсеро») и способы его воплощения в русских переводах. В ходе исследования удалось выявить, что концепт «цыганское» представлен в русской и испанской литературе многообразными лексико-семантическими полями. Были определены основные лексико-семантические группы «философия», «природа», «предметы», «эстетика», «метафизика» и их составляющие.

Далее было выяснено, что творчество Ф. Гарсия Лорки тесно связано с цыганской андалузской культурой, поскольку его творческая личность формировалась именно в этом уникальном регионе. Быт, культура, фольклор андалузских цыган отразились в поэтике Ф. Гарсия Лорки на всех уровнях – тематическом, символическом, лексическом, образном, ритмическом.

В «Цыганском романсеро» были выделены следующие лексико-семантические группы, составляющие лексико-семантическое поле концепта «цыганское»: **природа** (луна, ветер, море, ночь); **цветовые обозначения** (зелёный, кроваво-красный / малиновый, бронзовый, чёрный); **звуковые обозначения** (бубен, звон, пение, песня); **одежда** (нижние юбки, корсет, шаль, галстук, ремень); **атрибуты** (кинжал, пистолет); **растительность** (мирт, гвоздика, мальва, липа); **плоды** (оливы, грейпфрут, лимон, гранат); **животные** (конь, мул); **духовно-эмоциональная сфера** (тоска, одиночество); **топонимика** (горы, море); **христианские символы** (крест, кровь, ангелы, гвозди из ран Христовых, рыба).

Изучая проблему репрезентации концепта «цыганское» в русских переводах, удалось прийти к выводу о том, что переводчики стремились отобразить особенности андалузского мира в поэзии Ф. Гарсия Лорки и передать их русским читателям. В переводах обозначены многие образы и их лексическое воплощение, относящиеся к изучаемому концепту.

В большинстве своём это почти всегда точно переводимые «луна», «море» (при этом переводчики не делают различий между «el viento» и «el aire», хотя в поэзии Лорки между ними существует грань); воплощение основных цветов – зелёного, красного, чёрного; отображение предметного мира: юбки, корсажи, галстуки, кобура, ремень, пистолет, нож.

При этом не точно передаются важные подробности. Например, зумайя (птица семейства совиных, предвещающая беду) и грейпфруты (символы райских плодов) заменяются в переводах словами «сова» и «апельсины», что лишает лоркианскую картину мира полной достоверности. И далеене всегда точно передаются элементы растительного мира (проигнорированы липа, мята и т.д.). В лексико-семантической группе «духовно-эмоциональная сфера» были случаи замены «тоски» (принципиально важного понятия) на «злую печаль». Однако следует отметить, что многие реалии представляли значительную сложность для перевода и требовали бы отдельного комментария. Поэтому такая ситуация была ожидаемой.

Верно передан животный мир (кони, мулы); топонимика (горы, море) – хотя был выявлен случай замены «гор» «склонами». Христианская символика (крест, кровь, ангелы, гвозди из ран Христовых, рыба) также были переданы точно. Таким образом, в большей мере русским переводчикам удалось воплотить в своих текстах мифологизированный мир цыганской Андалусии, который возник в творчестве Ф. Гарсия Лорки, благодаря наличию лексико-семантических групп, составляющих концепт «цыганское».

Переводческие «неудачи» в лингвокультурологическом ключе приводят к тому, что читатель получает не совсем точное представление о цыганском в стихах Лорки. Необходимо помнить, что в сборнике «Цыганское романсеро» автор говорит, живёт и мечтает как цыган, погружённый в мифическую вселенную устной традиции. Вместе со своими героями он пытается участвовать, творить и выжить в мире, где нет места другому, непохожему на него. Это – уникальный мир, в котором большинство реалий также свидетельствуют об инаковости. Переводы, сделанные русскими переводчиками, которые стремились избежать русификации, также производят впечатление на читателя, потому что перед ними открывается новый и необычный мир, далёкий от привычных реалий. Тем не менее, некоторые нюансы остались недоступными для русского читателя.

Цыган воплощает в себе конфликт между инстинктом и обществом, его стремление жить свободно символизирует постоянный конфликт между примитивизмом и цивилизацией. Проблемный по своей природе, он всегда терпит неудачу в своих попытках адаптироваться и, таким образом, становится обречённым. Цыган у Лорки – это не фольклорный персонаж, а прототип свободного человека, связанного со звездами и метеорологическими явлениями (его преследует ветер, он говорит с ветром, гонится за ним, разговаривает с луной); зумайя предвещает беду; флористический мир свойственен именно Андалусии. Поэтому точный перевод будет способствовать адекватному восприятию цыганского мира у Лорки, который не только экзотичен, но и является значительной частью мировоззрения поэта и созданного им мифа.

Таким образом, рассмотрев концепт «цыганское» в контексте двух культур – испанской и русской, и определив различия в его лексико-семантическом воплощении, можно сделать вывод, что выдвинутая гипотеза о том, что концепт «цыганское» и связанные с ним лексико-семантические поля не совпадают в русской, испанской культурах и расходятся со специфическим концептом «цыганское» в поэзии Ф. Гарсия Лорки, подтвердилась.

# Список используемой литературы

Источники:

1. Гарсия Лорка Ф. Цыганское романсеро: сборник / Сост. Н. Малиновской. М.: Радуга, 2007. На исп. яз. с параллельным русским текстом. – 560 с.
2. Сервантес М. Цыганочка. Назидательные новеллы // Собрание сочинений в пяти томах. М.: Издательство «Правда», 1961. Т. 3. – 487 с.
3. García Lorca F. Antología esencial. Ruiz Amezcua M (ed). Barcelona: Octaedro, 1997. – 252 р.
4. García Lorca F. Libro de poemas. M.: Юрайт, 2018. – 124 с.
5. García Lorca F. Poeta en Nueva York. Barcelona: De Bolsillo, 1999. – 106 p.
6. Алефиренко, Н.Ф. Теоретические основы учения о «внутренней форме» фразем. Семантика языковых единиц / Н.Ф.Алефиренко // Доклады V Международной конференции. М.: Физкультура, 1996. С.130.
7. Апресян, Ю.Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Языки русской культуры, 1995. 767 с.
8. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под общ. ред. В. П. Нерознака. M.: Academia, 1997. С. 276-280.
9. Бабушкин, А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж, 1996. – 242 с.
10. Васильев Л.М. Теория семантических полей// Вопросы языкознания. 1971. №5. С.126.
11. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание. М.: Pусские словари, 1996. – 411 с.
12. Волкова А.А. Феномен цыганской культуры в контексте концептуального осмысления диалога культур XIX-XX вв.: социально-философский анализ: автореферат… дис. кан. филос. наук. М.: 2020. – 21 с.
13. Воркачев С.Г. Культурный концепт и значение // Труды Кубанского государственного технологического университета. 2003. С. 268-276.
14. Гелескул А.М. «Цыганское романсеро» в России // Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро. М.,: Художественная литература, 2007. С. 353–356.
15. Залевская А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст. Избранные труды. М.: Гнозис, 2005. – 542 с.
16. Изотова И.С. Смерть как умирание на пути к Ничто в творчестве Ф. Г. Лорки // Идеи и идеалы. 2011. – Т. 1. № 3. С. 101 – 108.
17. Камелина А.В. Стиховые структуры «Цыганского романсеро» Федерико Гарсиа Лорки в оригинале и русских переводах : автореферат дис. ... канд. филолог. наук : 10.02.20. М., 2007. – 23 с.
18. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. Воронеж: ВГУ, 2001. С. 76-77.
19. Кастро М.Л., Эстрада С. Дж., Райтаровский В.В. The symboLs in “Poet in New York” by Federico Garcia Lorca // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2018. №. 17 (815). С. 43-60.
20. Козлова Г.А. «Цыганская тема» в контексте диалога русской и зарубежной литератур // Евразийский Союз Учёных. 2020. № 7-3 (76). С. 25-28.
21. Колесов В.В. Язык и ментальность. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2004. С.19-20.
22. Кубрякова Е.С. Проблема представления знаний в современной науке и роль лингвистики в решении этих проблем // Язык и структура представления знаний. М., 1992. С.4.
23. Кучукова З.А. Арабский «акцент» Федерико Гарсия Лорки // Онтология и техника, 2004. № 2. С. 21-38.
24. Малиновская Н.Р. Дерево песен //Лорка Ф.Г. Романс обречённого. М.: Зеркало-М, 1998. С. 3-15.
25. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. М.: Флинта, 2004. – 293 с.
26. Махотина И.Ю. Цыгане и русская культура : литература и фольклор : автореферат дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01, 10.01.09 . Тверь, 2012. – 20 с.
27. Мароши В.В. Цыганский "вакхический" миф в русской литературе XIX в. И неодионисийский миф Вяч. Иванова // Культура и текст, 2019. №. 2 (37). С. 54-78.
28. Мусаева О.И. Федерико Гарсиа Лорка в русской культуре (1930-1960-е гг.). Tartu: Tartu ülikooli kirjastus, 2011. – 216 с.
29. Мусаева О.И. Переводы «Романса о луне, луне» и становление русского канона переводов Ф. Гарсиа Лорки» [Электронный ресурс] // URL: http://www.garcia-lorca.ru/library/perevodi-romansa-o-lune-lune-i-stanovlenie-russkogo-kanona-perevodov-lorki.html (дата обращения 19.01.2022).
30. Оболенская Ю.Л. Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой // Вестник Московского университета. 2005. №. 5. С. 99 – 109.
31. Осповат. Л. С. Гарсиа Лорка. Основные даты жизни и творчества Гарсиа Лорки // <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/ospovat-garsia-lorka/osnovnye-daty-zhizni-i-tvorchestva.htm> (дата обращения 12.01.22).
32. Осповат Л.С. Гарсиа Лорка. М.: Молодая гвардия, 1965. – 464 с.
33. Пименова М. В. Введение в концептуальные исследования. Кемерово: КемГУ, 2009. – 176 с.
34. Русский язык. Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Караулов. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Большая Российская энциклопедия: Дрофа, 1998. – 703 с.
35. Соломоник А. Семиотика и лингвистика. М.: Молодая гвардия, 1995. – 345 с.
36. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Языки русской культуры, 1997. – 996 с.
37. Тамарли Г.И. «Мистики» Федерико Гарсиа Лорки: своеобразие жанра // Вестник ТГПИ. Гуманитарные науки. 2009. № 2. С. 113-119.
38. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
39. Уге Д.В. Язык и мир Федерико Гарсиа Лорки На материале поэтических произведений: дис… канд. филолог. наук. М., 2005. – 152 с.
40. Фрумкина Р.М. «Теории среднего уровня» в современной лингвистике ⁄⁄ Вопросы языкознания. 1996. №2. С.58-60.
41. Хинтикка Я. Логико-эпистемологические исследования. М.: Прогресс, 1980. – 440 с.
42. Чагинская Е. А. Испанская фольклорная символика в лирике Федерико Гарсиа Лорки в сопоставлении со славянской // Вестник МГУ, 1990. № 3. С. 64–70.
43. Ягубов Б.А. «Цыганский текст» и его место в русской культуре // Грамота. 2013. № 9 (27): В 2 ч. Ч. I. C. 208-212.
44. Яницкий Л.С. Мифологическая архаика в поэзии Ф. Г. Лорки // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. № 8. С. 1-4.
45. Aguilar F.E. La narrativa infantil y juvenile sobre gitanos: una vision panorámica. №10, 2012. P.33-45.
46. Lopéz Castro A. La aventura poética de Federico García Lorca // Cuadernos para investigación de la literatura hispánica. 1989. № 11. P. 55-84.
47. Predmore R.L. Los poemas neoyorkinos de Federico García Lorca. Madrid: Taurus. 1985. – 133 p.
48. Serrano Begega C. La obra poética de Federico García Lorca. Breve estudio de la metáfora lorquiana. Madrid, 2012. – 44 p.
49. Sibbald K.M. «Cómo canta la Zumaya»: An Ornithological Excusus on Lorca's «Romance de la luna, luna» // Bulletin of Hispanic Studies. 1992. Р. 267-274.
50. Torre García de la, Manuel J. Obras por materia: Gitanos en la literatura [Recurso electrónico] // URL:https://www.cervantesvirtual.com/obras/materia/gitanos-en-la-literatura-29990 (дата обращения 21.05.2022).

1. Гелескул А.М. «Цыганское романсеро» в России // Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро. М.: Художественная литература, 2007. С. 353–356. [↑](#footnote-ref-1)
2. Изотова И.С. Смерть как умирание на пути к Ничто в творчестве Ф. Г. Лорки // Идеи и идеалы. 2011. – Т. 1. № 3. С. 101 – 108. [↑](#footnote-ref-2)
3. Камелина А.В. Стиховые структуры «Цыганского романсеро» Федерико Гарсиа Лорки в оригинале и русских переводах : автореферат дис. ... канд. филолог. наук : 10.02.20. М., 2007. [↑](#footnote-ref-3)
4. Оболенская Ю.Л. Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой // Вестник Московского университета. 2005. №. 5. С. 99 – 109. [↑](#footnote-ref-4)
5. Тамарли Г.И. «Мистики» Федерико Гарсиа Лорки: своеобразие жанра // Вестник ТГПИ. Гуманитарные науки. 2009. № 2. С. 113-119. [↑](#footnote-ref-5)
6. Чагинская Е. А. Испанская фольклорная символика в лирике Федерико Гарсиа Лорки в сопоставлении со славянской // Вестник МГУ, 1990. № 3. С. 64–70. [↑](#footnote-ref-6)
7. Яницкий Л.С. Мифологическая архаика в поэзии Ф. Г. Лорки // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. № 8. С. 1-4.  [↑](#footnote-ref-7)
8. Мусаева О.И. Федерико Гарсиа Лорка в русской культуре (1930-1960-е г.). Tartu: Tartu ülikooli kirjastus, 2011. С. 25. [↑](#footnote-ref-8)
9. Оболенская Ю.Л. Цыгане в Испании – лингвистическая и культурная экспансия [Электронный ресурс] // URL: <http://stephanos.ru/izd/2014/2014_7_1.pdf> (дата обращения 23.11.2021). [↑](#footnote-ref-9)
10. Малиновская Н.Р. Дерево песен //Лорка Ф.Г. Романс обречённого. М.: Зеркало-М, 1998. С.5. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же. С.6. [↑](#footnote-ref-11)
12. Малиновская Н.Р. Дерево песен //Лорка Ф.Г. Романс обречённого. М.: Зеркало-М, 1998. С. 7. [↑](#footnote-ref-12)
13. Garcia Lorca F. Libro de poemas. M.: Юрайт, 2018. С.6. [↑](#footnote-ref-13)
14. Перевод мой – А. Писарева. [↑](#footnote-ref-14)
15. Малиновская Н.Р. Самая печальная радость //Лорка Ф.Г. Избранное. М.: Просвещение, 1986. С.10. [↑](#footnote-ref-15)
16. García Lorca F. Oda al rey de Harlem //García Lorca F. Poeta en Nueva York. Barcelona: De Bolsillo, 1999. Р. 42. [↑](#footnote-ref-16)
17. Ода королю Гарлема. Перевод Ю. Мориц. [Электронный ресурс] // URL: https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/038/8.htm#189 (дата обращения 10.11.2021). [↑](#footnote-ref-17)
18. Кастро М.Л., Эстрада С.Дж., Райтаровский В.В. The symbols in “Poet in New York” by Federico Garcia Lorca // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2018. №. 17 (815). С. 43-60. [↑](#footnote-ref-18)
19. Осповат. Л. Гарсиа Лорка. Основные даты жизни и творчества Гарсиа Лорки // <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/ospovat-garsia-lorka/osnovnye-daty-zhizni-i-tvorchestva.htm> (дата обращения 12.01.2022). [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же. [↑](#footnote-ref-20)
21. Кучукова З.А. Арабский «акцент» Федерико Гарсия Лорки // Онтология и техника, 2004. № 2. С. 29. [↑](#footnote-ref-21)
22. Осповат Л.С. Гарсиа Лорка. М.: Молодая гвардия, 1965. С. 427. [↑](#footnote-ref-22)
23. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология под общ. ред. В. П. Нерознака. M.: Academia, 1997. С. 279. [↑](#footnote-ref-23)
24. Маслова В.Л. Лингвокультурология. М.: Academia, 2004. С. 52. [↑](#footnote-ref-24)
25. Лихачёв Д.С. Концептосфера русского языка ⁄⁄ Русская словесность: Антология. М.:Academia, 1997. C.280−287. [↑](#footnote-ref-25)
26. Лихачёв Д.С. Концептосфера русского языка ⁄⁄ Русская словесность: Антология. М.:Academia, 1997. C.280−287. [↑](#footnote-ref-26)
27. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 452. [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же. С. 452. [↑](#footnote-ref-28)
29. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С.8. [↑](#footnote-ref-29)
30. Арутюнова Н.Д. Логический анализ языка. Культурные концепты. М.: Наука, 1991. С. 108. [↑](#footnote-ref-30)
31. Кубрякова Е.С. Проблема представления знаний в современной науке и роль лингвистики в решении этих проблем ⁄⁄ Язык и структура представления знаний. М., 1992. С.8. [↑](#footnote-ref-31)
32. Там же. [↑](#footnote-ref-32)
33. Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Языки русской культуры, 1995. С.39 [↑](#footnote-ref-33)
34. Русский язык. Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Караулов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Большая Российская энциклопедия: Дрофа, 1998. С.458. [↑](#footnote-ref-34)
35. Васильев Л.М. Теория семантических полей// Вопросы языкознания. 1971. №5. С.126. [↑](#footnote-ref-35)
36. Козлова Г.А. «Цыганская тема» в контексте диалога русской и зарубежной литератур // Евразийский Союз Учёных. 2020. № 7-3 (76). С. 25-28. [↑](#footnote-ref-36)
37. Мароши В.В. Цыганский "вакхический" миф в русской литературе XIX в. и неодионисийский миф Вяч. Иванова // Культура и текст, 2019. №. 2 (37). С. 54-78. [↑](#footnote-ref-37)
38. Махотина И..Ю. Цыгане и русская культура: литература и фольклор : автореферат дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01, 10.01.09. Тверь, 2012. [↑](#footnote-ref-38)
39. Махотина И..Ю. Цыгане и русская культура: литература и фольклор : автореферат дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.01, 10.01.09. Тверь, 2012. С. 15. [↑](#footnote-ref-39)
40. Волкова А.А. Феномен цыганской культуры в контексте концептуального осмысления диалога культур XIX-XX вв.: социально-философский анализ: автореферат…дис. канд. филос. наук. М.:2020. [↑](#footnote-ref-40)
41. Там же. [↑](#footnote-ref-41)
42. Козлова Г.А. «Цыганская тема» в контексте диалога русской и зарубежной литератур // Евразийский Союз Ученых, 2020. № 7-3 (76). С. 25-28. [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же.С. 25. [↑](#footnote-ref-43)
44. Махотина И.Ю. Цыгане и русская культура : литература и фольклор : автореферат дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01, 10.01.09. Тверь, 2012. [↑](#footnote-ref-44)
45. Козлова Г.А. «Цыганская тема» в контексте диалога русской и зарубежной литератур // Евразийский Союз Учёных, 2020. № 7-3 (76). С. 26. [↑](#footnote-ref-45)
46. Ягубов Б.А. «Цыганский текст» и его место в русской культуре // Грамота. 2013. № 9 (27): В 2 ч. Ч. I. C. 208-212. [↑](#footnote-ref-46)
47. Сервантес М. Цыганочка. Назидательные новеллы // Собрание сочинений в пяти томах. М.: Издательство «Правда», 1961. Т. 3. С 350. [↑](#footnote-ref-47)
48. Там же. С 360. [↑](#footnote-ref-48)
49. Torre García de la, Manuel J. Obras por materia: Gitanos en la literatura [Recurso electrónico] // URL: https://www.cervantesvirtual.com/obras/materia/gitanos-en-la-literatura-29990 (дата обращения 21.05.2022). [↑](#footnote-ref-49)
50. Aguilar F.E. La narrativa infantil y juvenile sobre gitanos: una vision panorámica. №10, 2012. P.33-45. [↑](#footnote-ref-50)
51. Ibid. [↑](#footnote-ref-51)
52. Martίn E. Federico Garcίa Lorca, heterodoxo y mártir. Madrid: Siglo Veintiuno, 1986. Р. 116. Перевод мой – А. Писарева. [↑](#footnote-ref-52)
53. Martίn E. Federico Garcίa Lorca, heterodoxo y mártir. Madrid: Siglo Veintiuno, 1986. Р. 120. Перевод мой – А. Писарева. [↑](#footnote-ref-53)
54. Ibid. P. 138. Перевод мой – А. Писарева. [↑](#footnote-ref-54)
55. Ibid. P. 205. Перевод мой – А. Писарева. [↑](#footnote-ref-55)
56. Яницкий Л.С. Мифологическая архаика в поэзии Ф. Гарсия Лорки / /Вестник ТГПУ, 2006.Вып. 8 (59). С. 2. [↑](#footnote-ref-56)
57. Мусаева О.И. Переводы «Романса о луне, луне» и становление русского канона переводов Ф. Гарсиа Лорки» [Электронный ресурс] // URL: <http://www.garcia-lorca.ru/library/perevodi-romansa-o-lune-lune-i-stanovlenie-russkogo-kanona-perevodov-lorki.html> (дата обращения 19.01.2022). [↑](#footnote-ref-57)
58. Здесь и далее в разделе 2.2 подстрочник мой – А. Писарева. Художественный перевод отдельных отрывков будет представлен в разделе 2.3. [↑](#footnote-ref-58)
59. Garcia Lorca F. Reyerta / García Lorca F. Antología esencial. Ruiz Amezcua M (ed). Barcelona: OCTAEDRO, 1997. P.171. [↑](#footnote-ref-59)
60. Garcia Lorca F. San Miguel (Granada)/ García Lorca F. Antología esencial. Ruiz Amezcua M (ed). Barcelona: OCTAEDRO, 1997. P.200. [↑](#footnote-ref-60)
61. К. М. Сиббальд (1992) ‘Cómo canta la zumaya’: Орнитологический экскурс по роману Лорки Romance de la luna, luna’, Bulletin of Hispanic Studies, 69: sup2, Р. 267-274. [↑](#footnote-ref-61)
62. Цит. Мусаева О.И. Федерико Гарсиа Лорка в русской культуре (1930-1960-е г.). Tartu : Tartu ülikooli kirjastus, 2011. С. 105. [↑](#footnote-ref-62)
63. Brazo Mena J. M. La «fruta del paraíso» andaluza que está de moda en todo el mundo [Recurso electrónico]// URL: <https://sevilla.abc.es/agronoma/noticias/cultivos/pomelo/fruta-paraiso-andaluza/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.ru%2F> (accedido 27.04.2022). [↑](#footnote-ref-63)