

## СМЕРТЬ КАК УМИРАНИЕ НА ПУТИ К НИЧТО В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.Г. ЛОРКИ

**И.С. Изотова**

Московский государственный  
университет им. М.В. Ломоносова

Izotova.irina.s@gmail.com

Статья представляет собой краткое изложение одного из аспектов видения Лоркой проблемы смерти – понимания ее в качестве умирания на пути к Ничто. Творчество Лорки рассматривается в контексте обширного исследования танатоориентированности испанской культуры в целом.

**Ключевые слова:** Лорка, смерть, поэзия, драма, Испания.

Литературная и философская традиции в Испании на протяжении веков развивались рука об руку. В каком-то смысле литература даже опережала философию, и в этом пути Испании и России совпадают. При всей самобытности и глубине испанская философская мысль ярко заявила о себе, как и в России, лишь на рубеже XIX–XX вв., в эпоху М. де Унамуно и «Поколения 1898 г.»<sup>1</sup>, Э. де Орс-и-Ровиры, Х. Ортеги-и-Гассета с

учениками (М.Г. Моренте, Х. Мариаса и К. Субири)<sup>2</sup>. Формой осмысления дей-

<sup>2</sup> Относительно более раннего периода исследователи сходятся во мнении, что собственно испанская философская мысль была слабо разработана как в рамках средневековой схоластики, так и в последующей традиции вплоть до начала XX в. Конечно, можно упомянуть достижения арабско-испанской (Ибн Баджа, Ибн Туфайль, Ибн Рушд, Ибн Дауд) и еврейской философий (И. Галеви, Маймонида), а также творчество крупнейшего схоласта XIII в. Р. Луллия, чья деятельность началась именно в Испании. И то, что в эпоху Возрождения (XV–XVI вв.) испанская мысль ограничилась разработкой гуманистических ренессансных теорий (А. Турмеда, А. Тостадо, А. де Небриха, П. де Лерма, А. Вальдес, А. Вивес) и натурфилософии (М. Сервет, Г. Перейра, Ф.П. де Олива, А. Фуэнтес); что в XVI в. в стране произошли обновление схоластики (создателями «второй» схоластики считаются доминиканцы Ф. де Витория, Д. де Сото, М. Кано, Д. Баньес, иезуит Ф. Суарес) и расцвет внутрицерковной мистики (Т. Авильская и Х. де ла Крус). Крупнейшими представителями Просвещения в Испании XVIII в. были Б.Х. Фейхоо, Г. Ховельянос и Г. Маянс-и-Сискар, а также философы-естествоиспытатели М. Мартинес, А. Пикер-и-Арруфат. Однако, трудно согласиться с тем, что большая часть перечисленных имен окажется известной за пределами узкоспециальных научных кругов.

<sup>1</sup> «Поколение 1898 года» («Поколение катастрофы») – «опозиция интеллектуалов», философов и писателей (Мигель де Унамуно, Рамон дель Валье-Инклан, Пино Бароха, Антонио Мачадо, Асорин, настоящее имя которого – Хосе Мартинес Руис, Рамиро де Маэсту и др.) как реакция на трагическое для испанской нации поражение 1898 г. в Испано-американской войне, в результате которой бывшая империя потеряла последние колонии (Пуэрто-Рико, Кубу, Филиппины), а также на возникший на фоне этих событий социально-политический кризис. Трудно назвать «Поколение 1898 г.» литературной группой, однако оно сыграло важную роль именно в литературе. В целом его представителей объединяли общая горечь и гордость, стремление одновременно критиковать «испанский комплекс» былого величия и мифологизировать его.

ствительности, в какой-то степени, равной по значению философии, в Испании являлась литература, религиозная и светская. Неслучайно все известные испанские философы явились одновременно и блестящими писателями, произведения же ряда испанских авторов (М. Сервантеса, например) вовлекают читателя в бесконечную игру смыслов и интерпретаций, поражают своей глубиной, в которой теряется самый искусный литературный критик. Литература на протяжении всей истории Испании была способом реализации интеллектуальной и творческой активности как отдельных личностей, так и целого народа.

Тем ценнее обращение к творчеству Ф.Г. Лорки (1898–1936) – ключевой фигуре в понимании «серебряного века» испанской культуры, знаменитому испанскому поэту и драматургу, трагически погибшему в круговерти гражданской войны. Данная статья являет собой попытку рассмотреть ряд произведений Лорки с точки зрения развития в них танатической проблематики. Попытку актуальную в связи с тем, что о Лорке принято говорить как о «певце смерти», умалчивая о том, что, собственно говоря, он под феноменом смерти понимал. «Смерть как умирание на пути к Ничто» – не единственный, но, как кажется, ключевой аспект развития темы смерти в творчестве испанского поэта.

Уже в «Книге поэм» («Libro de Poesmas», 1921), написанной двадцатитрехлетним Лоркой, смерть как собственная конечность становится главным переживанием поэта. Лорка размышляет о сущности смерти, он сожалеет о неминуе-

мости умирания, подмечая его в явлениях повседневности, в каждом прощании, как в «Малой песне» («*Девушки в скверах “прощай” / вслед мне, потупя взгляд, / шепчут. “Прощай” мне вслед / колокола говорят*»)<sup>3</sup>, а также во всяком движении вперед, означающем приближение к концу, как в «Мадригале» («А дальше – снежное поле», перевод М. Самаева)<sup>4</sup>.

Все используемые им сюжеты, даже те, где смерть не упоминается напрямую, подобно «Флюгеру»<sup>5</sup> («*Минувшее невозвратимо, / как будто кануло в омут, и в сонме ветров просветленных / жалобы не помогут*», перевод Я. Серпина), вызывают ощущение конечности, бренности и быстротечности бытия: «*Где оно, сердце того / школьника, чьи глаза / первое слово / по букварю прочитали? / Черная, черная ночь, / не у тебя ли?*», перевод М. Самаева)<sup>6</sup>. Смерть изначально присутствует в лирике Лорки как явление, непосредственная данность, обнаруживающая себя посредством множества личин и всегда ускользающая от понимания.

<sup>3</sup> Лорка Ф.Г. Малая песня (перевод М. Самаева) // Избранное. Поэзия, проза, театр. – М.: АСТ, 2000. – С. 36. – Р. 72. Оригинал звучит так: «Las niñas de los jardines / me dicen todas adios / cuando paso. Las campanas / también me dicen adios».

<sup>4</sup> «Y el fondo es un campo de nieve». Madrigal // Lorca F.G. Obras completas I. Poesía. Edición de Miguel Garcia-Posada. Circulo de lectores. Galaixia Gutenberg – Valencia, Barcelona, 1996. – P. 121.

<sup>5</sup> «Las cosas que se van no vuelven nunca, / todo el mundo lo sabe, / y entre el claro gentío de los vientos / es inútil quejarse». Veleta // Lorca F.G. Obras completas I. Poesía. Edición de Miguel Garcia-Posada. Circulo de lectores. Galaixia Gutenberg – Valencia, Barcelona, 1996. – P. 62.

<sup>6</sup> «El corazón / que tenía en la escuela / donde estuvo pintada / la cartilla primera, / ¿está en ti, / noche negra?». Balada interior // Lorca F.G. Obras completas I. Poesía. Edición de Miguel Garcia-Posada. Circulo de lectores. Galaixia Gutenberg – Valencia, Barcelona, 1996. – P. 129.

При этом смерть оказывается гармонично вплетенной в структуру мироздания, как в «Алмазе» («*Вслух малыши-топольки / читают букварь, а ветхий / тополь-учитель качает / в лад им иссохшую веткой. / Теперь на горе далекой, / наверно, играют в кости / покойники: им так скучно / весь век лежать на погосте*»<sup>7</sup>). Она же становится неотъемлемым элементом пейзажа: так, в «Поле» (перевод М. Кудинова) «шокрыта засохшей кровью / рана заката» (*Tiene sangre reseca / la herida del Ocaso*), а в «Балладе тихого сквера» (перевод И. Тыняновой) «открытые очи / засохших деревьев / плачут мертвой листвою / изранены ветром» (*Las pupilas enormes / de las frondas resecas / heridas por el viento, / lloran las hojas muertas*).

Смерть для Лорки – это факт, она есть всегда, и это особо заметно в лирике, когда поэт внезапно обрушивается на читателя поток образов смерти и умирания. Но отношение к факту явленности смерти у Лорки меняется: в одних случаях смерть открывает ворота в свой чертог, а в других – преодолевает себя, пробуждая жизнь (как в «Балаганчике дона Кристобала» («*Retablillo de Don Cristóbal*», 1931), где кукольный Кристобаль убивает свою тещу, а та вновь оживает).

У Ф. Стэнтона есть любопытная статья о связи поэзии Лорки и канте хондо<sup>8</sup> – традиционного андалузского пения<sup>9</sup>. Ученый

<sup>7</sup> Лорка Ф.Г. Алмаз (перевод В. Парнаха) // Избранное. Поэзия, проза, театр. – М.: АСТ, 2000. – С. 48. Оригинал звучит так: *Los chopos niños recitan / su cartilla; es el maestro / un chopo antiguo que mueve / tranquilo sus brazos muertos. / Ahora en el monte lejano / jugarán todos los muertos / a la baraja. ¡Es tan triste / la vida en el cementerio!*

<sup>8</sup> Stanton E.F. The Poetry of Federico García Lorca and «Cante Jondo». *South Atlantic Bulletin*. – Vol. 39, No. 4 (Nov. 1974). – P. 94–103.

<sup>9</sup> Канте хондо (*cante jondo*) – «традиционно испанское глубинное пение», первооснова современного фламенко (появившегося в XVIII в.), восходящая к древнейшим музыкальным систе-

обнаруживает это пение не только в «Поэме о канте хондо» («*Poema del Cante jondo*», 1921), но и во многих других произведениях. Так, в «Мариане Пинедо» («*Mariana Pineda*», 1929) героиня цитирует переделанную Лоркой сигирийю (самое древнее направление в канте хондо), то же самое – в «Чудесной бапмачнице» («*La Zapatera prodigiosa*», 1930); в самой «Поэме о канте хондо» каждая часть напрямую соответствует жанру фламенко – сигирийя (*siguiriyá*), хитана (*gítana*), солеа (*solea*), саэта (*saeta*), петенера (*petenera*)<sup>10</sup>. Однако Лорка,

мам и первообразам пения, предположительно – арабского, еврейского и цыганского происхождения; это «древний голос Андалусии», выражающий глубинные чувства, «темную душу» испанского народа. Главное отличие от фламенко – отказ от развлекательности и озабоченности эстетическим эффектом, нацеленность на катарсическое высвобождение от боли.

<sup>10</sup> Канте хондо как наиболее «чистый» вариант фламенко традиционно включает: 1) дебла (*debla*) и тонья (*toña*), самые ранние песни, в которых нет фиксированного ритма и которые выражают печаль и грусть; скорее всего эти виды Э. Стэнтон обозначает как хитана (*gitana*); 2) мартинете (*martinete*) наиболее близка по духу к первым двум видам песен, однако известно ее происхождение – Триана (неподалеку от Севильи), она также традиционно исполнялась без аккомпанемента; 3) саэта (*saeta*) переводится как «стрела», она неожиданна, как выстрел и так же драматична; саэты принято исполнять во время религиозных процессий, связанных со страданиями Христа; 4) канья (*caña*), поло (*polo*) и солеа (*solea*) – цыганского происхождения, исполняются под аккомпанемент, при этом солеа является чисто танцевальной формой; 5) сигирийя (*siguiriyá*) – «наиболее гениальная разновидность канте хондо», самая сложная для исполнения песня византийского происхождения, выражающая безграничный пессимизм и горе, смерть и жестокость судьбы; 6) петенера (*petenera*) больше всего похожа на солеа и, скорее всего, восходит к еврейским церковным песнопениям. Подробнее см.: M.E. Hobbs, «An Investigation of the Traditional Cante Jondo as the Inspiration for the Song Cycle Five Poems of García Lorca by Elisenda Fabregas», *Doctor of Musical Arts (Performance)*, May 2004. UMI Number: 3126574.

по важному замечанию Ф. Стэнтонна, во все не стремится адаптировать, освоить народный жанр (в чем он сам не раз обвинял А. Мачадо). Поэт отталкивается от канте хондо в поисках собственной поэтической индивидуальности, «его сознание изобилует народными ритмами, мелодиями и стихами». По мнению ученого, в поэзии Лорки отчетливо преобладает *saeta* (в пер. с исп. – *стрела*), то есть вобравшая в себя древность цыганской сигирийи песнь о страстях Христовых. Ее следы, ее дух помимо «Поэмы о Канте хондо» прослеживаются в «Книге стихов» и в «Цыганском романсеро» («Romancero Gitano», 1924–1927) и возникают далее в самых неожиданных местах.

Важно заметить, что саэты, традиционно исполняемые в дни религиозных празднеств, предельно чувственны: они создаются с целью погружения слушателя в мир страданий Христа. Этот накал чувств, передаваемый определенным ритмом и голосом, заставляет сопереживать. В случае Лорки в стихах о канте хондо не видно яркой религиозной, метафизической подоплеки. Возникает ощущение, что религиозная символика и образы, к которым прибегает поэт, заимствованы в качестве формы, чтобы наполнить ее чувственными, первобытными переживаниями, весьма отличными от канонических образов: «Христос острокулый и смуглый / идет мимо башен, / обуглены пряди / и белый значок его страшен. / Спешите, спешите за Господом нашим!» (Cristo moreno, / con las guedejas quemadas, / los rómulos salientes / y las pupilas blancas. / *Miradlo, por dónde va!*)<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Лорка Ф. Г. Саэта // Избранное. Поэзия, проза, театр. – М.: АСТ, 2000. – С. 91. Перевод А. Гелескула.

Л. Бунюэль в автобиографической книге «Мой последний вздох» утверждает, что Лорка в Бога не верил. О том, что вера в Бога у Лорки была ослаблена, говорят и его стихи: «*Души моей зрелость / давно уже знает, / что смутная тайна / мой дух разрушает. / II юности камни, / изъедены снами, / на дно размышления / падают сами. / “Далек ты от бога”, – / твердит каждый камень*»<sup>12</sup> (перевод М. Кудинова). В поэзии Лорки слово «Бог» занимает далеко не первое место; смерть в ней описывается натуралистично, отсутствует всякий намек на мистику. Ф. Блэквел<sup>13</sup> обнаруживает первые признаки религиозного кризиса Лорки уже в «Книге поэм», которые выражаются в том, что религиозные вопросы здесь задают мелкие животные, в смешении в одном стихотворении языческих и библейских фигур, в жалобах и сомнениях лирического героя. Эти темы развиваются дальше и набирают силу в «Плаче по Игнасио» («El llanto por Ignacio Sanchez Mejias», 1935), в «Поэте в Нью-Йорке» («Poeta en Nueva York, 1929–1930»), в пьесе «Когда пройдет пять лет», о которой будет сказано далее. Произведения Лорки, безусловно, задействуют католические образы, но с каждым произведением более формально, фактически обожествляя человеческую жизнь<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Hay almas que tienen...: «Mi alma está Madura / hace mucho tiempo, / y se desmorona / turbia de misterio. / Piedras juveniles / roídas de ensueño / caen sobre las aguas / de mis pensamientos. / Cada piedra dice: «Dios está muy lejos!» // Lorca F.G. Obras completas I. Poesía. Edición de Miguel García-Posada. Circulo de lectores. Galaxia Gutenberg – Valencia, Barcelona, 1996. – P. 125.

<sup>13</sup> Blackwell F. Roots of a Religious Crisis: García Lorca and «El libro de poemas». – Hispania. – Vol. 88. – No. 2 (May, 2005). – P. 245–256.

<sup>14</sup> Correa G. El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca. Hispania. – Vol. 39. – No. 1 (Mar., 1956). – P. 41–48.

Действительно, Лорка чаще обращается не к религиозной, а традиционной символике, где самые популярные герои – гитара, цыгане, певцы. Их доля – в песне призывать смерть и вступать с ней в противоборство: «В зеленых глубинах зеркал / лампы мерцают устало. / На темном помосте, одна, в глубине / застывшего зала, / хочет со смертью вести разговор / Пафрала. / Зовет. / Но та не являет лица. / Зовет ее снова. / Сердца, / сердца сотрясают рыдания. / А в зеркалах, зеленея, / колблются шлейфов шелка, / как змеи»<sup>15</sup> (перевод М. Самаева).

Как истинный саэтеро (*saetero*), Лорка «ощущает и поэтически наслаждается неприкрытым ужасом смерти, «чистой смерти», воссоздавая атмосферу «лишенного солнечного света мира канте хондо»<sup>16</sup>: «Дорогой, обрамленной плачем, / шагает смерть / в венке увядшем. / Она шагает / с песней старой, / она поет, поет, / как белая гитара»<sup>17</sup> (перевод М. Самаева); «Огненный аист клюет / из своего гнезда / вязкие тени ночи / и возникает, дрожа, / в круглых глазах / мертвого цыганенка»<sup>18</sup> (перевод М. Самаева); «Ночь как вода в запруде. / За четырьмя стенами / от звезд схорони-

лись люди. / У девушки мертвой, / девушки в белом платье, / алая роза зарылась / в белые пряди. / Глечут за окнами / Три соловьиных пары. / II вторит мужскому вздоху / открытая грудь гитары»<sup>19</sup>.

Как и в канте хондо, в поэзии Лорки эмоции столь сильны, что выражают себя телесно, через образы крови, слез: «Смерть вошла / и ушла / из таверны. / Черные кони / и темные души / в ущельях гитары / бродят. / Запахли солью / и женской кровью / соцветия зыби / нервной. / А смерть все выходит и входит, / выходит и входит... / А смерть / все уходит – / и все не уйдет из таверны»<sup>20</sup> (перевод А. Гелескула).

При этом смысл и сущность смерти для Лорки – загадка, к разгадке которой не смог приблизиться ни один из авторитетов: ни Марк Аврелий, ни Святой Хуан, ни Сократ («Река по равнине узоры чертит. / – Скажи мне, Сократ, что смог / увидеть ты в водах, несущихся к смерти? / Твой символ веры убог!», перевод М. Кудинова<sup>21</sup>). Ответ известен Богу, но где

<sup>15</sup> «Café cantante»: «Sobre el tablado oscuro, / la Parrala sostiene / una conversación con la muerte. / La llama / no viene, / y la vuelve a llamar. / Las gentes / aspiran los sollozos. / Y en los espejos verdes, / largas colas de seda / se mueven» // Lorca F.G. Obras completas I. Poesía. Edición de Miguel García-Posada. Circulo de lectores. Galaxia Gutenberg. – Valencia, Barcelona, 1996. – P. 328–329.

<sup>16</sup> Stanton E. F. The Poetry of Federico García Lorca and «Cante Jondo». – South Atlantic Bulletin, Vol. 39. – No. 4. – Nov., 1974. – P. 97.

<sup>17</sup> Лорка Ф.Г. Вопль // Стихи о канте Хондо. Lorca F.G. Obras completas I. Poesía. Edición de Miguel García-Posada. Circulo de lectores. Galaxia Gutenberg. – Valencia, Barcelona, 1996. – P. 325.

<sup>18</sup> «Candil»: «Cigueña incandescente / pica desde su nido / a las sombras macizas, / y se asoma temblando / a los ojos redondos / del gitano muerto» // Ibid., p. 334.

<sup>19</sup> Лорка Ф.Г. Три города. Квартал Кордовы // Избранное. Поэзия, проза, театр. – М.: АСТ, 2000. – С. 98. Перевод А. Гелескула. Оригинал: «La noche se derrumba. / Dentro hay una niña muerta / con una rosa encarnada / oculta en la cabellera. / Seis ruiseñores la lloran en la reja. / Las gentes van suspirando / con las guitarras abiertas».

<sup>20</sup> Там же. Оригинал: «La muerte / entra y sale / de la taberna. Pasan caballos negros y gente siniestra / por los hondos caminos / de la guitarra. / Y hay un olor a sal y a sangre de hembra, / en los nardos febriles / de la marina. / La muerte / entra y sale / y sale y entra / la muerte / de la taberna».

<sup>21</sup> «Preguntas»: «Corre el agua del río mansamente. / Oh Sócrates! Qué ves / en el agua que va a la amarga muerte? / Pobre y triste es tu fe!» // Lorca F.G. Obras completas I. Poesía. Edición de Miguel García-Posada. Circulo de lectores. Galaxia Gutenberg. – Valencia, Barcelona, 1996. – P. 114.

Он, кто Он и существует ли Он («О, Господи, кому я молюсь?/ Кто ты, скажи мне, Господи!»<sup>22</sup>). По Ф. Стэнтону, поэзия Лорки изобилует образами высшей духовной драмы, экзальтированной религиозностью, свойственными барочным андалусским церквям, процессиям и *saeta*. Важно подчеркнуть следующее: прочтение поэзии Лорки оставляет ощущение, что эта высшая духовная драма носит *глубоко личный, не подчиненный норме авторитетов характер*. Неразрешимость загадки смертности человека, терзавшей Лорку, обретает емкое образное выражение в стихотворении «Крест»: *Крест. (Конечная точка пути.) / С обочины / Смотрится в воду канавы/ (Многоточие)*<sup>23</sup> (перевод М. Самаева).

Смерть скрывает за собой многоочие, неизвестность, и с большой вероятностью – Ничто. Лорка, конечно, напрямую не говорит об этом, однако ни в его лирике, ни в его драме не встретить ни одного призрака, только временно живых, не перешедших черту мертвецов, как это происходит в пьесе «Когда пройдет пять лет» («*Así que pasen cinco años*», 1931). В условиях, когда Бога нет, смерть как умирание становится главной темой размышлений поэта.

Пьеса «Когда пройдет пять лет» считается пророческой, так как через пять лет после ее создания Лорки не стало. Сюжет ее довольно прост: юноша ждет свою невесту на протяжении пяти лет, однако при встрече оказывается отверженным. Тогда он отыскивает женщину, отвергнутую им, ту, что все эти пять лет работала у него в доме ма-

шинисткой. Однако на этот раз машинистка сама отвергает юношу и предлагает ему подождать ее пять лет. Расстроенный юноша гибнет, проиграв в карточном поединке, когда его последнюю карту, червонного туза, пронзает пика, выпущенная из револьвера первого игрока.

Первое упоминание о смерти в пьесе возникает почти сразу, в диалоге юноши и старика. Когда старик интересуется, почему главный герой не называет возлюбленную невестой, а только «моей девочкой», тот отвечает: *«Невеста... Вы же знаете, стоит мне назвать ее моей невестой – и помимо воли я вижу ее на небе, облаченной в саван, висящий на огромных снежных косах. И мгновенно у нее заостряется нос и кисть руки, лежащая у нее на груди, превращается в пять зеленых стебельков, по которым ползут улитки... Ну так вот, как только я начинаю думать о ней, я рисую себе ее облик, заставляю ее двигаться, светлую и живую, но внезапно кто-то заостряет ее нос, обнажает зубы или делает ее совсем неузнаваемой, одетой в лохмотья, и она пронесется перед моим внутренним взором, словно отражаясь в кривом ярмарочном зеркале»*.<sup>24</sup> В этом диалоге, как кажется, раскрывается главная тема пьесы – невозможность остановить мгновение в движении на пути к смерти и невозможность сохранить неизменным чувство в мире, где «все течет, все меняется». Герои Лорки стремятся спастись в мире мечты и ожидания, они боятся сделать шаг и овладеть желаемым, так как за этим шагом последует неминуемая потеря.

Второе упоминание о смерти – появление на сцене мертвого мальчика, сына привратницы, и мертвой кошки. Их диалог – натуралистичен, зловещ и трогателен одновременно:

<sup>24</sup> Лорка Ф.Г. Театр. – М.: Искусство, 1957. С. 234.

<sup>22</sup> «Ritmo de otono»: «Pero, Dios mío, a quién? / Quién es Dios mío?» // Ibid., p. 170.

<sup>23</sup> «Cruz»: «La cruz. / (Punto final/ del camino) / Se mira en la acequia. / (Puntos suspensivos.)» // Ibid., p. 335.

*Кошка. Как болят мои раны! / Мальчишки  
убили меня в эту ночь.*

*Мальчик. Как болит мое сердце!*

*Кошка. Болит? А нельзя ему разве помочь?*

*Мальчик. Нельзя. Ведь оно не бьется./ Вчера  
оно вдруг замолкло — / перестала петь моя птичка.  
/ Что тут было! Венок мне надели/ и у окна  
положили...*

*Кошка. Что ж ты чувствовал?*

*Мальчик. Мне казалось,/ что в комнате —  
пчелки и струйки./ Мне руки связали. Напрасно!  
Из окон глядели мальчишки./ II молотом кто-то  
в мой гроб/ вколачивал гвоздики-звезды./ (скре-  
стив руки на груди)/ Не пришли ангелочки, ко-  
тик<sup>25</sup>.*

Казалось бы, персонажи мертвого мальчика и кошки необязательны, они совсем не участвуют в развитии сюжета. Зачем их вводит Лорка? Возможно, чтобы усилить ощущение быстротечности жизни и «внезапной смертности» человека. Мальчик хочет сбежать на лужайку, где снова, как он верит, сможет стать мальчиком. Но вот чья-то рука из-за кулис хватается кошку и она исчезает. «Провалилась/ Взяла ее чья-то рука, /Видно Божья. — звучат последние слова мальчика. — О Бог, подожди хоть немножко/ хоронить меня. Я на цветке погадаю». Мальчик начинает срывать со своего венка лепестки: «Я пойду потихоньку, один, / ты позволь мне на солнце взглянуть.../ Хоть один еще лучик увидеть./ Да, нет, да, снова нет, снова да...». «Нет»<sup>26</sup> — говорит голос, высовывается рука и увлекает мальчика. В этой сцене Лорки не занимать чувства юмора, в ней также налицо несоответствие католическому канону и полное отсутствие мистики.

Далее тема смерти всплывает в пьесе довольно часто: в монологе второго друга

юноши, боящегося взросления и жаждущего умереть, как сын привратницы, еще мальчиком («я не хочу быть морщинистым и болезненным стариком»<sup>27</sup>); в том, как невеста видит развитие отношений со своим новым возлюбленным, Игроком («в твоей груди заключен поток, в котором я погибну. Погибну... (смотрит на Игрока), а ты ускачешь (плачет) и оставишь меня мертвую на берегу»<sup>28</sup>), в свойственной Лорке апелляции к крови (кровь, стучащая в висках, раны, туз червей как символ сердца). Одновременно для Невесты облик ее жениха — образ мертвеца (восковая рука и безжизненный взгляд), как и образ невесты — для жениха.

Смерть для Лорки — мучительная загадка, которую поэт оказывается не в силах для себя разрешить. Он агонизирует в точном соответствии с решением знакомого ему философа М. Унамуно, разрываясь между неверием и желанием верить. Свидетельства современников и самого Лорки указывают на глубокое личное переживание поэтом танатической проблематики, выраженное, говоря психоаналитическим языком, в невротической реакции: некрофильской эстетике, сосредоточенностью поэтической и бытовой мысли на телесном аспекте умирания (ведь если за смертью кроется Ничто, то после нее остается только тело). Удивительно, что «телесность смерти» станет характерной чертой восприятия смерти испаноязычной культурой XX века, наиболее проявленной в визуальном пространстве кинематографа. Важно добавить, что столь интенсивное переживание проблемы собственной конечности характерно целому поколению испанских интеллектуалов первой половины XX века, в условиях двух противополож-

<sup>25</sup> Там же. С. 242–245.

<sup>26</sup> Там же. С. 247.

<sup>27</sup> Там же. С. 251.

<sup>28</sup> Там же. С. 256.

ных культурных ситуаций: с одной стороны, в окружении традиционного испанского уклада с культом смерти в его сердцевине; с другой – под влиянием идеалов прогресса и авангардных течений в искусстве, философии и общественной жизни.

#### Литература

*Лорка Ф.Г.* Избранное. Поэзия, проза, театр. – М.: АСТ, 2000. – 672 с.

*Лорка Ф.Г.* Театр. – М.: Искусство, 1957. – 530 с.

*Correa G.* El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca. Hispania, 1956 (Mar.) – Vol. 39. – No. 1.

*Blackwell F.* Roots of a Religious Crisis: García Lorca and «El libro de poemas». Hispania, 2005(May). – Vol. 88. – No. 2.

*Hobbs M.E.* «An Investigation of the Traditional Cante Jondo as the Inspiration for the Song Cycle Five Poems of Garcia Lorca by Elisenda Fabregas», Doctor of Musical Arts (Performance), May 2004. UMI Number: 3126574.

*Lorca F.G.* Obras completas I. Poesia. Edición de Miguel Garcia-Posada. Circulo de lectores. Galaixia Gutenberg. – Valencia, Barcelona, 1996.

*Stanton E.F.* The Poetry of Federico Garcia Lorca and «Cante Jondo». South Atlantic Bulletin, 1974 (Nov.). – Vol. 39. – No. 4