

Г. И. Тамарли

G. I. Tamarli

**ИСТОКИ БАЛАГАННОЙ КОМИКИ В ДРАМАТУРГИИ
Ф. ГАРСИА ЛОРКИ**

BOOTH COMICA SOURCES IN F. GARCIA LORCA'S DRAMA

Аннотация. В статье рассматривается раннее сочинение Лорки «Иегова» с целью выявления художественного диалога балаганной и мистериальной парадигм. Утверждается, что эстетическая связь драматурга со смеховой культурой окажется плодотворной для последующего творчества.

Abstract. The article offers an analysis by Lorca early work scene «Jehova» with the aim of bringing to light booth and mysterial artistic dialogue paradigms. It is confirmed that dramatist's aesthetic connection with the laughter culture will turn out to be fruitful for his following works.

Ключевые слова: испанская драматургия, Гарсиа Лорка, ранние произведения, «Иегова», балаганная комика.

Keywords: Spanish drama, Garcia Lorca, early works, «Jehova», booth comica.

«Дон Кристоаль, вы опора театра. Вам театр обязан своим рождением <...> Я убежден, что театр должен повернуться к вам лицом» [17, 179] (Здесь и далее перевод мой – Г.Т.).

С такими словами 26 марта 1934 г. во время гастролей в Буэнос-Айресе испанский поэт и драматург Федерико Гарсиа Лорка обратился к персонажу своего фарса для марионеток под названием «Балаганчик дона Кристоаля».

У самого автора данного произведения интерес к балаганной комике проявился еще в юности.

Из мемуаров его брата известно, что «страсть к писательству проснулась у Федерико в 1916 году, и вскоре он отдается ей всецело» [5, 135].

За четыре года (1916–1920) из-под пера молодого сочинителя вышло около двухсот стихотворений, дюжина театральных набросков и сотни страниц прозы. Все это хранилось в семейных архивах до последнего десятилетия прошлого века.

Творческая жизнь Лорки началась в ту пору, когда западная интеллигенция переживала духовный кризис, возникший еще в конце XIX в. Именно тогда, в конце XIX – начале XX вв., многие интеллектуалы, люди искусства стали выражать свое неприятие католической церкви и бога как догмы. Однако следует обратить внимание на то, что истоки этого процесса восходят к романтизму, к романтической доктрине – «христианство без бога», «христианское язычество».

Вспомним хотя бы «Христианина без церкви» Р. Шатобриана. В Испании богоборчество М. Мачадо, Асорина, Валье-Инклана, Унамуно оказывало большое влияние на молодежь. Особенно Мигеля Унамуно. «Становящиеся страстями» идеи этого великого саламанского мыслителя воспламеняли Лорку и его сверстников. 19 сентября 1920 г. он пишет своему другу Адриано Валье: «Вы читали последние очерки Унамуно? Прочтите – наслаждение необыкновенное» [15, 763]. Позже, в 1936 г., в интервью Хуану Чабасу поэт скажет: «Как велик Унамуно! Как он мудр <...> это Испанец, первый Испанец!» [4, 196].

Заявление, сделанное М. Унамуно в работе «Моя религия и другие заметки» (1910), нашло сочувственный отклик у многих соотечественников: «И если меня спросят, какова твоя религия? Я отвечу: моя религия – искать правду в жизни и жизнь в правде <...> моя религия – неустанно и неутомимо сражаться с нищетой; моя религия, подобно Иакову, от зари до зари бороться с Богом» [Цит. по: 18, 20]. Последней фразой философ напоминает XXXII главу «Бытия»: «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари <...> и сказал <...> ты боролся с Богом» (Быт. 32: 24, 28).

Одним из основных мотивов ранних лоркианских сочинений также становится бунт против бога и католической церкви. В «Мистике о непостижимости души нашей» говорится о несовер-

шенстве и тщетности деяний Господних: наделив человека чувством и разумом, Отец Небесный не сделал его сильным и свободным. Люди не могут разобраться не только в окружающем мире, но и в собственной душе, а она, многострадальная, блуждает в потемках и наполняется ненавистью. Ощущая себя «ничтожным червяком, человек вползает в одиночество», и никакая религия не в состоянии помочь ему [См.: 16, 137-142]. В «Мистике о вечной жизни» утверждается, что смертные являются «игрушкой в руках Бога». «Мы постоянно находимся под бременем ужасной угрозы. Десница Господня! Десница Господня!.. И мы непрестанно трепещем перед Всевышним, но никогда не любим его... Некоторые жалкие людишки верят, что можно любить, страшась, что можно молиться, боясь кары свыше. И даже в минуты радости воспоминание о нем вызывает страх от того, что наше мимолетное блаженство внезапно исчезнет» [16, 102].

От поэтической эссеистики дебютант переходит к театральным этюдам. В 1994 г. впервые выходит в свет его «Ранняя неизданная драматургия» (Teatro inédito de juventud). Опубликованный том содержит фрагменты пьес, написанных в 1917-1921 гг. Среди них небольшая сценка «Иегова», датированная 6 мая 1920 г. В ней отрицание ветхозаветного бога воплощается ориентацией на буффонаду.

Трудно представить, чтобы в такой ортодоксально католической стране, как Испания, где даже в начале XX в. церковью и монастырями больше, чем школ и университетов, возможно было снизить сакральность Царства Небесного и образа Создателя. Художническая смелость Лорки обуславливалась пребыванием в Студенческой резиденции при Мадридском университете. Здесь он прожил десять лет, с 1919 по 1929 гг. Резиденция культивировала свободу мысли, свободу знания, свободу убеждений, свободу совести. Антиклерикальные настроения охватили некоторых молодых людей. Поэт из Гранады выражает свое отношение к религии, обращаясь к традициям народного площадного театра, поскольку балаган отличается «чувством дозволенности нарушения моральных запретов» [7, 487], обращением к неразрешённым темам.

В начале XX в. эстетика балагана активно переосмыслялась драматургами, поэтами, художниками, композиторами, режиссерами, одним словом, представителями всех видов искусства. А. Блок пишет стихотворения о народном комическом театре и пьесе «Балаганчик». И. Стравинский создает балет «Петрушка». С балаганом во многом связаны творчество художников А. Бенуа, Л. Бакса, П. Пикассо, новации режиссеров Вс. Мейерхольда, Крэга и др.

Как правило, деятели сцены апеллировали к народным зрелищам тогда, «когда эпитонство царствовало в <...> театрах и нужно было ему противопоставить здоровое начало», потому что «балаганный театр давал возможность с помощью балаганного мастерства вытравить эту напомаженную чистоту, так называемую благорожённость и красивость», – отмечает Вс. Мейерхольд [9, 235]. Режиссеру вторит поэт А. Блок: «всякий балаган <...> стремится стать тараном, разбить брешь в мертвечине» [2, 324].

Знакомство с репертуаром испанских театров первых десятилетий XX в., с заявлениями искусствоведов, критиков, с творчеством драматургов, владевших сценой в те годы, свидетельствует о коммерциализации театра, о его зависимости от вкусов публики, умевшей платить: ставились переводные, апробированные в финансовом отношении за пределами Испании французские, английские, итальянские пьесы, бытовые, сентиментально-религиозные произведения, истории из жизни мавров и христиан. Театральное искусство нуждалось в реанимации, и за нее принялись Унамуно, Валье-Инклан и др.

Молодой Лорка не случайно обратился к народному балагану, поскольку балаган – это прежде всего смех, а смех по своему происхождению и функциям «родственен игре». Согласно философии М.М. Бахтина, в смехе содержится веселье, радость. Смех – «это радостное освобождение от серьезности». К тому же площадно-балаганная комика объединяет в единое целое все игровое пространство: пространство творца, зрителя и помост. «...смех по самой природе своей неофициален: он создает фамильярный праздничный коллектив по ту сторону всякой официальности» [1, 50].

Такую «вечную живую, юную и чистую традицию народного театра» [4, 224] продолжали великие испанцы прошлого Хуан де ла Энсина, Лопе де Руэда, Сервантес, Лопе де Вега и др. К ней прибегает Федерико Гарсиа Лорка.

Балаганной разновидностью является кукольный, марионеточный театр. Для него и предназначена сценка «Иегова». На это есть прямое указание в тексте: «Появляются Силы Небесные. Они из картонки, глаза освещены изнутри, движеньями управляют нитки в невидимых руках» [6, 221].

Брат поэта утверждал: «Мы не застали бродячих кукольников» [5, 199]. Однако рудименты этого искусства еще встречались. В 1922 г. Лорка сообщает из Аскеросы композитору М. де Фалье: «Днями в деревушке появился дядька с кристобиками, которые задевали публику поистине в аристофановском духе» [15, 791]. Несуразный «кристобалито» или «кристобика», кукла с тяжелой

деревянной головой, сделался главным героем кукольных зрелищ, заменив традиционных персонажей прошлого [5, 200].

«Кристобики, я одержим ими, – пишет Федерико своему другу Альфонсо Саласару. – Ко всем пристаю с вопросами, и мне рассказывают фантастические вещи, но то, что вспоминают старики, невероятно остроумно и заставляет покатываться со смеху» [15, 776-777]. В упомянутом письме к Фалье он также признается: «Моя самая большая мечта <...> сделать несколько кукол-деревяшек (кристобиков)» [15, 790].

Даже если допустить, что Лорка не видел зрелища такого рода, но «Дон Кихота» Сервантеса он не мог не читать и, конечно, не мог не вспомнить главы, посвященные раешнику «маэсе» Педро и кукольному спектаклю, который тот показывал странствующему рыцарю.

По мнению М. М. Бахтина: «Чучело, кукла, механизм – это развенчанная серьезность, это – карнавальный “ад”, это “старость”, претендующая на жизнь, но жизнь смеется над смертью / мертвым механизмом» [1, 50].

Исследователи подчеркивают, что в первые десятилетия XX в. балаганная парадигма развивалась в активном диалоге с парадигмой мистериальной.

В эмоционально-смысловом пространстве «Иеговы» усматривается симбиоз данных парадигм. Между тем, мистерия пародируется в духе смеховой культуры, активно востребованной игровыми, карнавализованными тенденциями эпохи.

Лорка не определяет жанр своего сочинения. Тем не менее, его можно дефинировать как сцена/сценка: текст не завершен, сюжет – упрощенно-примитивный, события не происходят, поступки не совершаются. Диалог Иеговы и старого Ангела, то ли слуги/ камердинера, то ли поверенного, передает физическое состояние главного персонажа, его настроение, сомнения, вкусы, его отношение к мирозданию, к Христу, небожителям, человеку, философам, писателям, поэтам, к прогрессу на земле. Диалог происходит между принятием Иеговой души и отходом его ко сну.

Итак, исповедуя заповедь Платона: «Надо жить играя» [10, 254], памятуя о том, что разновидностью игры является пародия: «пародия – всегда игра <...>, брызжущая весельем игра с привычными и устойчивыми понятиями» [11, 210], молодой драматург создает симбиозом стилистики кукольного балагана и мистерии «перевернутый», гротескный мир беспредельности и шутовской образ Творца.

Как и в средневековой религиозной драме, место действия – Царствие Небесное, отделенное от мира людей «занавесом из облаков». В заставочной ремарке сценическое пространство подробно описывается и одновременно пародируется соединением несовместимого: «В центре две средневековые скамьи» и современное «модное кресло с маркой валенсийской фабрики». Бытовые предметы ставятся в один ряд с объектами и персонажами библейской мифологии, изображаемые, согласно поэтике кукольного балагана, в примитивном, упрощенном виде. Древо познания добра и зла «фанерное», «с жестяными яблоками». «На древе – змей из зеленого муслина».

Несмотря на то что сценическое пространство, персонажи (Иегова, Ангел, Сатана, Великомученик, Силы Небесные) сближают сочинение с мистерией, балаганная поэтика оказывается художественной доминантой текста.

Необходимо упомянуть, что уже в ранних этюдах, в частности, в данной сценке, угадывается будущая лоркианская концепция драмы, сообразно с которой, драма – явление синтетичное, литературное и театральное, заключающее в себе другие виды искусства. В этом случае – живопись. В ремарке обращается внимание на яркие, лубочные декорации. В связи с тем, что обитель Творца должна быть светлой, радостной, «картонные кулисы подкрашены розовым» [6, 218]. Однако настораживает авторское замечание в скобках: «такого же бледного оттенка, как ленты, которые кладут на ручки *мертвых* младенцев» (курсив мой – Г.Т.) [18, 321] (на это издание цитаты даются в моем переводе – Г.Т.).

Как на ярмарочных представлениях, начало действия возвещают трубы.

Для создания гротескного, смехового пространства автор прибегает в пародийной коннотации к аллюзивному диалогу с текстом, ситуациями, персонажами Ветхого и Нового заветов. Трубный звук раздавался при сошествии Бога на гору Синай: «На третий день, при наступлении утра, были громы и молнии, и густое облако над горою (Синайскую) и трубный звук весьма сильный» (Исх. 19: 16, 19). Тогда Господь сошел «перед глазами всего народа» (Исх.19:11). У Лорки Иегова должен предстать перед публикой. В сценке звуки «Тататаааа-тататаа!» вырываются «будто из окаменелых ртов» [18, 321]. Начинает функционировать «сцепление» (термин Л.Н. Толстого) образов мертвых младенцев и окаменелых ртов. На семантическом уровне текста так оформляется мотив безжизненности творения Господа. На эстетическом – утверждается, что балаганная смеховая стихия включается в танатологическую стихию. Это суждение усиливается ассоциацией с VIII главой Апокалипсиса, в которой речь идет об ангелах, грозно трубящих в трубы перед Страшным судом (См.: Откр. 8: 2-12).

Фанфары звучат. Создатель не показывается. Некий Г о л о с поясняет: «Не слышит!» [18, 320] Кто не слышит? Кукловод, обязанный вывести марионетку на сцену, или персонаж? Автор начинает играть двумя смыслами слова «марионетка»: театральная кукла и лицо, являющееся «послушным орудием в чужих руках» [3, 411]. Второе значение раскрывается в тексте. Иегова говорит: «Я лицо подставное, посредник. Возражал хозяину, да его не переспорить, мальчишка с причудами...» [6, 219].

Трубы гремят во второй раз. «Появляется Иегова, надутый и недовольный, в сопровождении дряхлого Ангела с выцветшим лицом» [6, 218]. Как правило, в пьесах первая фраза главного персонажа несет большую эмоционально-смысловую нагрузку. Здесь Всевышний выходит на сцену, чихая: «Аааапчхи!» Он принял «слишком холодный» душ и «наверняка простудился». Предупреждение Ангела: «Будьте крайне осторожны, на таких высотах и в вашем возрасте насморк очень опасен» подчеркивает старческую немощность Создателя вселенной. Эта реплика и типично фарсовый звуковой строй формируют смеховой мир сценки и способствуют пародийному умалению образа ее героя. Иегова чихает, «зевает», «ворчит под нос», «заходится кашлем», «сморкается», «причмокивает». Кинесика («вытирает глаза, лицо», залепленное «кремом», «терзает волосы»), поведение («впадая в детство», Боженька кричит: «Пирожное, пирожное! Хочу пирожного!..») [6, 220] усиливают комическую коннотацию персонажа.

На небесах скучно, тоскливо. «Скучно, как в раю <...> Не удивительно. Мы уперлись головой в потолок. Экая тоска!» – сетует Творец. Ему вторит Д а л е к а я т р у б а : «Тоска-а-а!» [6, 219].

Небезынтересно отметить, что молодой Лорка в комичном ракурсе затронул феномен, особая значимость которого была осознана философией только в XXI веке. В 2003 г. в труде «Философия скуки» Ларс Свендсен утверждал, что своеобразие скуки в том, что «настроения обычно редко являются интенциональными объектами для нас. То ли скука пребывает внутри нас, то ли мы – внутри нее. Для некоторых скука – это настроение, отмеченное *отсутствием качеств*» (курсив мой – Г.Т.) [13, 18].

Ангел услужливо хочет убажить хозяина тремя «новенькими, аппетитными ангелицами». Автор иронично обыгрывает идею троичности, в частности, христианской: Бог-Отец, Сын и Святой дух, три волхва, три распятия на Голгофе, три Марии, три богословских добродетели – Вера, Надежда, Любовь и т.д. [См.: 12, 30]. Иегова сокрушается: «Эх, если бы раньше, когда не было этих морщин и я решал уравнения с тремя неизвестными, самые головоломные» (намек на вакханалии). Оказывается, Иегова не раз нарушал данную Моисею заповедь: «Не прелюбодействуй» (Исх. 20:14) [Втор. 5:18]. Бог-Отец продолжает: «Сейчас и шевельнуться лень...» [6, 219].

Лоркианский персонаж пребывает «внутри скуки», и скука внутри его. Это делает его физически и духовно опустошенным, разочарованным, безразличным ко всему, кроме сладостей (пристрастие стариков): «Я отдал всего себя! Всего! Я сжег себя и набит золой! Уже не могу вкочлачивать звезды! На своих плечах я принес беспределность – и беспределность пошла прахом!» [6, 220].

Он вспоминает о былом своем величии и власти над людьми: «Ах, где вы, блаженные дни Синая? Счастливые дни, когда загоралась Неопалимая купина!» [6, 220]. Лорка обращается к третьей главе «Исхода», где повествуется о первой встрече Моисея с богом в горящем, но не сгорающем терновом кусте: «И сказал Господь (Моисею): Я увидел страдания народа моего <...> и иду избавить его от руки Египтян» (Исх. 3:7,8). Автор ссылается на главы, в которых говорится о встрече Бога с Моисеем на горе Синай, об их союзе и о заповедях народу, которые он провозглашал громовым голосом (См.: Исх. 19:1, 20: 1-17; Чис. 8:26; Втор. 5:6-21). Значимость событий, торжественно изложенных в Ветхом завете, в сценке снижается ремаркой – «сморкаясь и кашляя». Прежнее могущество и власть над людьми канули в Лету. Теперь человек «прикарманил беспределность». Теперь «вдалеке» раздается Ч е л о в е ч е с к и й г о л о с : «Ты не существуешь! Тебя нет!» Ему «оглушительно» вторит Х о р л ю д с к и х г о л о с о в : «Тебя нет! Тебя нет!» Бог не терпит независимости людей. Он угрожает им: «Бесстыжее племя! Я истреблю тебя вторично и окончательно!»: реминисценция на всемирный потоп: «И сказал Господь: истреблю с лица земли человеков, которых Я сотворил, <...> ибо Я раскаялся, что создал их» (Быт. 6:7). «Человеков» нелегко запугать. Х о р г о л о с о в не умолкает: «Ты себя выдумал!» Негодование Иеговы подается как скоморошье представление. Он вопит: «Аааааа!» Трубы гремят: «Гататататаааа». Апокалипсическая картина, созданная в ремарке («Раскаты грома. Близится возмездие»), трагедизируется авторским комментарием: «Для необходимого эффекта кипящая смола должна быть хорошего качества». Иегова «кипятится», распалается все сильнее: «Содрогайтесь и раздрайте грудь, ибо никто не будет помилован! Настал час моего гнева!» Он созывает всю свою небесную рать: «Эй, ангелы, архангелы, власти и Силы Небесные! Сюда! Быстрее!». «Накинув мантию и подбоченясь», торжественно возвещает: «Я решил истребить человечество». Помпезность сцены гнева мгновенно перечеркивается пародийно-игровой ситуацией. А н д а л у з -

ски и великому ученику выкрикивает: «Оле!» Этим возгласом в Испании любители корриды одобряют действия тореадора во время боя с быком. Для уничтожения Всевышнего используются и такие приемы балаганной комедии, как алогизм и абсурдизация. Чтобы истребить род людской, по рекомендации Сил Небесных Иегова соглашается обратиться за советом к своему врагу, Сатане, злему духу, принесшему в мир смерть (См.: Премуд. 2:24), из-за которого «произошла на небе война» (Откр. 12:7). Лоркианский персонаж приказывает не только позвать Змея, но и приготовить «закуску и колоду карт» [6, 221-222].

В произведении молодого Лорки часто развивается мотив антагонизма Бога-отца и Сына. Необходимо заметить, что на подобное родство обращается внимание только в светской литературе. В «Мистиках» (1917) Господь отвергается, потому что он обрек своего сына на бесполезное заклание. В религиозной трагедии «Христос» (1918) Иисус, услышав имя Иеговы, «встает во весь рост и возглашает: “Бог книжников никогда не существовал. Жестокость не совет в груди гнезда сострадания”» [18, 289]. В этом произведении говорится о жестокосердии Владыки: он держит Христа в оковах, наручниках, приказывает Ангелу-слуге: «Стереди его! Этот безумец может надевать дел, когда меньше всего ожидаешь» [6, 223].

Для Лорки Иисус – воплощение любви, доброты, сострадания. Иисус – поэт. На небольшом пространстве текста анализируемой сценки автор затрагивает важные проблемы своего (и не только) времени. В частности, отношение власти к искусству и науке. Иегова боится не только Христа, но и поэтов, заключает их в клетку: «А в клетку к поэтам заглядывал?» [6, 223]. Книги для него – «ученая белиберда – лучше снотворное». Считает, что место Иммануила Канта с его трудами – в Чистилище. От модерниста Валье-Инклана отрешивается, как от дьявола: «Чур меня, чур!..». Не признает даже испанскую религиозную деятельницу и писательницу XVI в. Тересу де Хесус: «Это не та помешанная, что носилась, распустив волосы, и требовала Иисуса?» [6, 222].

Острый, грубый язык, прерогатива народного и площадного театра, оказывается смеховым коррективом к серьезным проблемам.

Эмоциональной и семантической основой балаганной комедии становятся многочисленные обращения к современности. «Змей из зеленого муслина (желательно электрифицированный для световых эффектов в момент апофеоза)». «Крылья дряхлого Ангела приклеены синтетиконом». Иегова принял «слишком холодный душ» и «наверняка простудился». Слуга собирается «перед сном» натереть его «мазью со скипидаром». Архангел Михаил умер от пневмонии. Молоденькие «ангелицы» красят губы. Ангел «отпустил усы» и носит парик. «От ангелов разит одеколоном». Иегова, хоть и сетует на «бездуховность» и «суетность», занимается гимнастикой. Небожители «стали подражать людям – вот и вырождаемся напропалую. Подражание губительно», – досадует Владыка вселенной [6, 219].

Драматург использует распространенный прием народно-площадной карнавальной поэтики – соединение в одном образе известного, знакового с необычным, что содействует переходу сакрального в профанное. Например, Ангел спрашивает Иегову: «Вам не докладывали, что позавчера бык святого Луки проснулся с двумя *бандерильями*?» (Курсив мой – Г. Т.) [6, 219]. В «Откровении» читаем: «... и вокруг престола [Бога] четыре животных <...> и второе <...> подобно тельцу» (Откр. 4:6, 7). Вол / бык / телец – «жертвенное животное – является Лукой» [14, 617].

Итак, балаганная комедия заложила фундамент всего лоркианского драматургического наследия [См.: 19, 219]. Она нашла выражение в «Трагикомедии донна Кристобала и доньи Роситы», в фарсе «Чудесная башмачница», в алегории «Дон Перлиплин», созданной в традициях уличного лубка. Это показывает, что модернистская драматургия Лорки имеет глубокую связь с народным испанским искусством.

Прав В. Э. Мейерхольд: «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму» [8, 222].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бахтин М.М. К вопросам теории смеха // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: «Русские словари», 1996. Т. 5. – 732 с.
2. Блок А. Собр. соч.: в 8 т. – М.-Л.: Худож. лит., 1962. Т. 6. – 555 с.
3. Булыко А. Н. Современный словарь иностранных слов. – М.: «Мартин», 2004. – 846 с.
4. Гарсия Лорка Ф. Об искусстве. – М.: «Искусство», 1971. – 309 с.
5. Гарсия Лорка Фр. Федерико и его мир. – М.: «Радуга», 1987. – 520 с.
6. Гарсия Лорка Ф. «Иегова» / перевод А. Гелескула // Иностранная литература. – М., 2007. № 4. 218 – 223 с.
7. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство СПб», 1998. – 704 с.
8. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891 – 1917. – М.: «Искусство», 1968. – 350 с.

9. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая. 1917 – 1939. – М.: «Искусство», 1968. – 643 с.
10. Платон. Собр. соч.: в 4 т. – М.: «Мысль», 1993-1994. Т. 4. – 830 с.
11. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Советский писатель, 1978. – 444 с.
12. Полная энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. – М.: «Эксмо», СПб.: «Сова», 2003. – 524 с.
13. Свендсен Л. Философия скуки. – М.: «Прогресс-Традиция», 2003. – 256 с.
14. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: «Транзиткнига», 2004. – 655 с.
15. García Lorca F. Obras, VI. Prosa, 2. Epistolario. – Madrid: «Akal», 1994. – 1378 p.
16. García Lorca F. Prosa inédita de juventud. – Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1994. – 520 p.
17. García Lorca F. Obras, III. Teatro, 1. Madrid: «Akal», 1996. – 498 p.
18. García Lorca F. Teatro inédito de juventud. – Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1996. – 414 p.
19. Porrás Soriano F. Los títeres de Falla y García Lorca. – Madrid: «Akal», 1995. – 449 p.