

УДК 82.09

Г. И. Тамарли

ББК 83.3

(4 ИСП) – 8 Гарсиа Лорка Ф.

ГЕНЕЗИС ХРИСТОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ В ПЬЕСАХ Ф. ГАРСИА ЛОРКИ

Рассматриваются ранние сочинения Лорки (драматическая поэма «Христос» и одноименная религиозная трагедия) с целью выявления истоков христологических мотивов миссионерства, жертвенности, покинутости, столь характерных для лоркианских пьес 1920-1936 гг. Утверждается, что понятие «эволюция» неприемлемо к творчеству этого художника.

Ключевые слова: *испанская драматургия, Гарсиа Лорка, ранние сочинения, «Христос», христологические мотивы.*

Художественный мир произведений Федерико Гарсиа Лорки отличается дионисийским неистовством, необузданной страстностью, сладостной чувственностью, ароматом пьянящей плоти. Казалось бы, все это должно приобщить испанского поэта и драматурга к сонму язычников. Однако, Сальвадор Дали назвал Лорку «христианским смерчем»: «Тебе – христианскому смерчу – необходимо мое язычество» [García Lorca, 1994, т. VI, (2), с. 1028].

В самом деле, христологические мотивы миссионерства, любви, жертвенности и одиночества развиваются почти во всех лоркианских пьесах, созданных в период с 1920 по 1936 гг.

По мнению исследователя Э. Мартина, Мариану Пинеду, героиню одноименной трагедии (1925), автор постоянно отождествляет с Христом. Она в возрасте Христа: ей «за тридцать». Предсмертные слова женщины «горький вкус» («Госку прогонишь ты и горький вкус») [Гарсиа Лорка, 1975, т. 1, с. 270] Э. Мартин связывает с евангельской фразой «Дали Ему пить уксуса, смешанного с желчью» (Мф. 27:34) и далее вопрошает: «Не

является ли стенание Марианы перед казнью – “Любовь, любовь – и вечное одиночество!” семантическим совпадением с ламентациями всеми покинутого Иисуса на кресте?» [Martín, 1986, с. 326] – «Боже мой! Боже мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Мк. 15:34).

Эмоционально-смысловое пространство третьей картины «эротической алелуии» («Любовь дона Перлимплина» 1928), образованное ремаркой («Столовая в доме Перлимплина. <...> Стол и посуда изображены, как на старинных примитивах на тему «Вечери») [García Lorca, 1996, т. III, (1), с. 287], соотносится с содержанием последней трапезы сына Марии. Тогда Иисус поведал о значительном повороте в своей земной жизни. Перлимплин сообщил: «Я старик, и поэтому решил принести себя в жертву...» [Гарсиа Лорка, 1975, т. 1, с. 392]. Он захотел своей смертью одухотворить чувственность молодой, сладострастной жены.

Йерма, обрекая себя на страдания, говорит мужу, лишаящему ее радости материнства: «Я изо всех сил постараюсь нести *свой крест*. <...> А сейчас оставь меня с моими *звездами*» (Курсив мой. – Г. Т.) [García Lorca, 1996, т. III, (1), с. 458] («Йерма» 1934).

В последней пьесе («Дом Бернарды Альбы» 1936) Адела, младшая дочь деспотичной хозяйки дома-склепа, «взойдет на голгофу» во имя любви. Не случайно слова девушки «я надену терновый венок» и ее смерть напомнили американскому исследователю Андерсону «самопожертвование и мученичество Христа» [Anderson, 1981, с. 222].

Эти и другие реминисценции и аллюзии побуждают выявить генезис христологических мотивов в лоркианской драматургии.

Для молодого гранадского поэта Иисус был воплощением доброты, любви, сострадания. В «Мистике о греховности и жажде святости» (1917) сочиненная Лоркой молитва начинается словами: «Иисус светозарный, непорочный, Иисус бескорыстный, я неистово люблю Тебя». Поэт называет

сына Марии: «Певец вселенной, горный поток, святой среди святых, бальзам жизни, фимиам сострадания, страстотерпец за всех единоверцев, повелитель солнца, родитель звезд, душа цветов <...> Вдохновитель сердца моего» [García Lorca, 1994, с. 71] (здесь и далее перевод мой – Г. Т.).

В 1996 г. выходит в свет «Ранняя неизданная драматургия» («Teatro inédito de juventud») Лорки. Опубликованный том содержит фрагменты пьес, написанных в 1917-1921 гг. Среди них два незавершенных произведения посвящены Иисусу: драматическая поэма «Христос» и религиозная трагедия с таким же названием. Они датируются 1917-1918 гг.

«Драматическая поэма» (неоконченная первая сцена первого акта) – переданный александрийским стихом диалог Иосифа и Марии. Действие происходит в доме Иосифа в Назарете. В заставочной ремарке воспроизводится интерьер, который часто можно видеть на картинах мастеров позднего Средневековья: верстак, прялка, в стеклянном сосуде белые лилии. На Марии синий плащ. Иосиф в красном. Подобно художникам, Лорка отдает дань религиозной эмблематике: лилия (символ чистоты, целомудрия) – цветок девы Марии и атрибут Иосифа. Синий цвет олицетворяет веру, духовность. У христиан и древних евреев красный ассоциировался со святостью и поклонением.

Неподвижность персонажей на сцене, стихотворный диалог сближают это сочинение с модернистским поэтическим театром. Одновременно уже здесь чувствуется художественный нерв будущей лоркианской драматургии. Внешняя статика чревата скрытой тревогой.

Эмоционально-смысловой доминантой данного этюда является предчувствие грядущих трагических событий. Мария день за днем должна ткать белый покров для сына. Символика белого цвета, указывающая на смерть Христа, усиливается аллегорией: раненная голубка, преследуемая

стаей черных дроздов, мечется в поисках своего гнезда [García Lorca, 1996, с. 229].

Фрагмент обрывается показом супружеской привязанности и тягостного, гнетущего ожидания беды.

Несмотря на то что религиозная трагедия «Христос» также не завершена, ее текстовое пространство довольно обширно и отличается заметной зрелостью.

Пьеса написана прозой и состоит из двух актов. Первый включает шесть сцен, второй – пять. Пятая сцена не окончена.

Э. Мартин и Я. Гибсон усматривают в этой драме много автобиографического. Утверждают, что начинающий поэт отождествляет себя с Иисусом: Иисусу, как и Федерико, 19 лет. Он не любит заниматься делом отца, чем вызывает непонимание и беспокойство семьи, проводит дни в беседах с жителями окрестных селений и верит в свое особое предназначение [См.: Martín, 1986; Gibson, 2003].

В данном сочинении заявленная в поэме «мотивная сетка» разрабатывается более детально. Иосиф страдает от того, что силы его иссякли, он не может работать, а «в доме нет денег». «Мои сыновья бедны, как и я. И никто в округе ничем не сможет помочь нам. Что же будет с нами!» [García Lorca, 1996, с. 237]. Упоминая сыновей земного мужа Марии, драматург ориентируется либо на апокрифическую литературу, либо на Евангелии: к проповедующему Иисус «пришли Мать и братья Его, и, стоя вне дома, послали к Нему, звать Его» (Мк. 3:31).

Молодая женщина, утешая мужа, стремится освободить его от бремени забот и переложить их на свои плечи: «Я буду ткать днем и ночью. Буду шить плащи и мы сможем продавать их в соседних деревнях» [García Lorca, 1996, с. 237]. Так закладываются основы будущего своеобразия лор-

кианской системы персонажей, своеобразия, заключающегося в гегемонии женского начала и пассивности мужчин.

В трагедии постепенно оформляется новое эмоционально-смысловое пространство. Его центр – образ Иисуса. К его созданию подключаются коннотации, обусловленные оппозицией «физический труд – интеллект». «Наш Иисус уже может плотничать. Он сильный и должен помогать родителям. А ты отдохнешь. Будешь тихохонько сидеть возле меня и рассказывать истории о давних временах», – говорит Мария. И слышит в ответ: «Наш Иисус не создан для грубой работы, которой я занимаюсь всю жизнь и которая нас кормит. Он рожден для науки, рожден быть ученым и толковать святое писание» [García Lorca, 1996, с. 237, 238].

Фокусом содержания первой сцены становится необычность характера и поведения Иисуса. «Он подолгу, пристально смотрит на горы», «всегда задумчив», «у него светозарный взгляд», «приветливая речь». Он способен сотворить чудо. Иосиф вспоминает: «Однажды утром мы работали вдвоем. Внезапно сильный град обрушился на зеленые посеы. Наш Иисус, воздев руки, сомкнул глаза. Тогда я взмолился: “Господи! Господи! Не обрушай свой гнев на человекoв!” Иисус же быстро вышел и накрыл своим плащом розы и лилии. Буря мгновенно прекратилась и все вокруг успокоилось» [García Lorca, 1996, с. 238].

Это тревожит Марию и она обращается к Богу: «Господи! Отче наш! Освободи моего сына от непомерной печали. Она отягчает душу его. Сделай так, чтобы улыбка не сходила с его уст! <...> Почему он проводит ночи, рыдая и смотря на далекие звезды? Умоляю! Пусть мой сын ничем не отличается от своих сверстников! Если нужно, я буду нагая ходить по дорогам, побиваемая камнями мальчишек, исхлестанная острыми градинами» [García Lorca, 1996, с. 240].

Утомленная тканьем и волнениями Мария засыпает.

Создавая пространство сна, драматург корреспондирует с суждениями психологов. В частности, актуализируются сентенции немецкого ученого П. Гаффнера, который в работе «Сон и сновидения» (1884) доказывал: «Наши сновидения находятся в связи с представлениями, имеющими место незадолго до того в сознании» [Цит. по: Фрейд, 1992, с. 47]. Во сне начинает воплощаться с «репродуцирующей силой» (Фрейд) душевное состояние Марии.

Атмосфера таинственности третьей сцены порождается религиозной фантастикой, соединением реалий с образами христианской мифологии. Появляется «мужчина, в серебряных сандалиях, закутанный в широкий черный плащ. В руках у него огромный посох. Он приближается к Марии» [García Lorca, 1996, с. 241]. З. Фрейд в «Толковании сновидений» (1900) пишет о том, что «все сновидения без исключения изображают непременно самого спящего» [Фрейд, 1992, с. 20]. Персонажи данного сновидческого действия – архангел Гавриил и Мария. При первом появлении в Назарете посланец Бога был «во всем белом» [Холл, 2004, с. 104]. Тогда он предрекал Деве рождение сына. Теперь его облачение (черный плащ), первая фраза («Непроглядная ночь, дороги не видно и я заблудился») [García Lorca, 1996, с. 241] вызывают тревогу, поскольку авторское слово начинает балансировать на грани между прямым и переносным значением, житейской конкретностью и символической многозначностью. «Черный почти повсеместно предстает как цвет негативных сил и печальных событий» [Тресиддер, 1999, с. 410]. В испанской народной поэзии он ассоциируется со смертью и горем. Ночь выражает трагическое состояние бытия. В последующих репликах Архангела установлением связи слова *noche* (ночь) с лексемами *sombra* (мрак), *tinieblas* (мгла) передается идея погружения всего сущего на земле во тьму. Образы ночи и тьмы приобретают метафорическую энергию и превращаются в символы: «Мрак настолько охватил

всех, что стал ведом Господу. Люди уже давно не видят света» [García Lorca, 1996, с. 242]. Проекция лоркианского текста на культурный фон высвечивает тему «конечных времен», которая является центральной в проповедях в синоптических евангелиях, приписываемых Иисусу. В Евангелии от Иоанна также упоминается о «конце света» [Ин. 14]. Однако простодушная, непорочная Мария не может уловить тайный смысл речей пришельца: «Я не понимаю, о чем ты говоришь». Она переключает беседу на другую тему. Смысловый и интонационный спектр диалога меняется: «Присядь и отдохни. Мой дом всегда открыт для пилигримов, и хотя я бедна, могу предложить чашку сладкого молока и свежей ключевой воды. <...> Изда- лека ты пришел?» Архангел произносит: «Я пришел из пламени души, от- туда, где рождаются реки звезд и кружения ветров. Я пришел из бесконеч- ной лазури небес, из тревожных пустынь тишины, из нескончаемого детст- ва». Замысловатый ответ не пугает наивную женщину: «Из очень далеких стран пришел ты» [García Lorca, 1996, с. 243].

Внезапное вопрошание Марии, завершающее затянувшееся узнава- ние, выявляет зародившуюся в её душе тревогу: «Так кто же ты, облачен- ный в черный плащ с золотым посохом в руках?». Подобный удару мол- нии, лапидарный ответ «Я Гавриил» («Yo soy Gabriel») придает ситуации христианско-мифологический смысл. Изменение содержания и тонально- сти последующих событий подготавливает пространная ремарка: путник «сбрасывает плащ и предстает во всем великолепии и величии. Сцена оза- ряется торжественным, золотисто-белым светом. Дева Мария преклоняет колена, застывает в восхищении, скрестив руки на груди и прикрыв глаза, как на картине Фра Анжелико».

Архангел напоминает Марии: «Ты лицезришь меня во второй раз» [García Lorca, 1996, с. 244]. Посланец ранее благой вести явился с другой миссией – предсказать мученичество Иисуса.

Воспроизводя «Откровения Гавриила», Лорка использует фантастический, устрашающий стиль такого литературного жанра, как апокалипсис, и одновременно актуализирует суждение К.Г. Юнга: «Сон пророчески предусматривает будущее» [Юнг, 1994, с. 23]. У Марии начинаются видения. Они состоят из двух апокалиптических картин. Первая – изображение грешников: «Я вижу очень длинную дорогу со следами крови и каждая капля этой крови – скопище людей, воющих, как зимний ветер. У всех в руках змеи. Заблудшие и скорбящие, с пустыми глазницами, с поломанными посохами, со змеями вместо поводырей бредут они в беспросветную тьму. <...> Началась гроза. Страшная гроза омывает их гнойные язвы и застарелую проказу» [García Lorca, 1996, с. 246, 247]. Экспрессивность изображения усиливается негативной символикой: тьма означает грех [См.: Тресиддер, 1999, с. 381]. В западном искусстве, основанном на иудейской и христианской традиции, змея – зло, искушение, обман. Её помещали у подножия креста в качестве эмблемы первородного греха.

Во второй части сновидения предстает Иисус, идущий на заклание. Мария, «вскакивая, кричит: “Что это?” (“¿Qué?”)». Резким вопросом зачинается музыка отчаяния. Необратимый ужас от того, что смерть забирает ее дитя, проявляется вопросительно-восклицательными возгласами матери: «¿Qué? ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Veo a mi hijo! ¡Lleno de sangre y herido por el rayo, veo a mi hijo!» («Что это? Мой сын! Я вижу сына моего! Окровавленного, пронзенного молнией, вижу моего сына!»). Стенания усиливаются: «Кто ведет тебя по этой дороге? Лилия моя, кто бросает тебя в мрачную пучину морскую? Разве сможешь ты, агнец мой, пройти между змеиных гнезд? Пусть перестанут мучить тебя, словно бескрылого голубя! Стань плотником, как твой отец Иосиф, или пастухом, как твой дед Иоким! Книги мудрости – книги смерти!» [García Lorca, 1996, с. 247].

Мария умоляет оставить Иисуса при ней, но Архангел возглашает: «Твой сын не принадлежит тебе. Он Сын Бога» и продолжает: «Тело сына твоего будет пробито гвоздями и проколото копьями, но уколы Смятения нанесут душе его более глубокие раны. Реки слез потекут по его щекам» [García Lorca, 1996, с. 248].

Трагическое вхождение Иисуса в бессмертие предопределено: «воля Всевышнего исполнится». Оформляется мотив фатальной невозможности счастливой, спокойной жизни.

Молодой драматург своеобразно организует сюжет пьесы. Включение в действие главного персонажа основательно подготавливается предыдущими эпизодами. Четвертую, кульминационную, сцену первого акта предваряет обширная ремарка. Ее описательная структура размыкает драматургические рамки, вносит опозитизированные эпические элементы: «Сновидения покинули сцену, оставив горький привкус печали в крошечной тьме убогого жилища. Теперь Мария спит спокойно. Все фантомы ушли в свои пещеры. Вблизи домика слышится стрекотание сверчков. Оно постепенно усиливается». Появление Иисуса изображается торжественно. Это – Явление. «Босой, в белой тунике, идет он очень медленно, с высоко поднятой головой, скрестив на груди бледные руки».

Его реплика отличается большим эмоционально-смысловым потенциалом: «Какая тьма! Мама!» («¡Cuánta sombra! ¡Madre!») [García Lorca, 1996, с. 250] и воспринимается тревожным выплеском обуреваемых чувств. Многократное повторение синтагм «какая тьма» (*cuánta sombra*) (Христос), «непроглядная ночь» (*La noche tiene mucha sombra*) (Гавриил), «беспросветная тьма» (*obscuridad profunda*) (Мария), их корреляция формируют сквозной образ, который трансформируется в символ. Происходит наложение прямого и переносного смыслов, граница между ними размывается, инициируется цепная связь понятий, возникает тема грехопадения

человечества, ради искупления которого Иисус должен пожертвовать своей жизнью.

Второе назывное предложение - «Мама!» - вводит мотивы безмерной привязанности сына к Марии и бескрайней тоски из-за предстоящей разлуки. Уже здесь возникает впечатление, что он как бы выходит из оболочки человека и готовится стать богом.

В этой сцене разрабатывается тема – Иисус и фарисейство. Молодой человек порицает соседа Даниила, так как тот, «как все фарисеи, поражен духовной проказой». Юноше «жутко видеть гнойные язвы его души». Иисус уверен: «У человека, который позволяет засохнуть лилиям, не поливают их, потому что суббота, – злое сердце», ведь «есть только один закон – Любовь» [García Lorca, 1996, с. 254]. Автор следует евангелистам: Иисус «сказал им: суббота для человека, а не человек для субботы» (Мк. 2:27).

Мария пытается отвлечь сына от непонятных ей рассуждений: «Сядь рядом со мной и утоли свою печаль. И если слова мои смогут успокоить тебя, я буду говорить, не умолкая, пока ты не заснешь». Произнесенное Иисусом «Мама!» («¡Madre!») изменяет оркестровку и тональность диалога: ведущей делается партия Марии. Главный герой пьесы преобразуется: теперь он не Сын Божий, отягченный высокой миссией. Теперь он дитя любящей женщины, земное дитя земной матери: «Оставь книжникам их писания, а звезды – небу. На моей груди ты почувствуешь тепло, которое никто на свете не сможет дать тебе». Его повторное восклицание «Мама!» начинает распространенный в живописи и скульптуре всех времен эмоциональный «дуэт» Девы Марии и Иисуса: «Для чего же тогда нужны многострадательные женщины!.. Матери должны вливаться в своих детей, как воды ручья вливаются в море» [García Lorca, 1996, с. 256, 257].

В пьесе, как и в ранней лоркианской прозе («Мистика о глубокой, постоянной тоске»), развивается мотив желания невозможно-

го/недостижимого. Прежде всего, это осознание своего предназначения и невозможности его осуществить. Мария хочет узнать секреты сына, но слышит: «У меня нет тайн <...> каждый, кто посмотрит в глаза мои, заметит смятение моей души, печальной с рождения. <...> Все, что исходит от Господа, давит на меня сильнее, чем на землю и души умерших». Он в отчаянии от того, что не может воспламенить людские «сердца, спящие в сумерках груди» [García Lorca, 1996, с. 258].

Мотив недостижимого сопрягается с мыслью о неосуществимости земной, телесной любви. Некоторые биографы Лорки связывают ее генезис с «физиологической трагедией» поэта, со страхом перед «чрезмерной юношеской чувственностью», «эротическим фиаско» [См.: Gibson, 2003, с. 99].

Между тем, в произведении делается акцент на том, что Иисусу не суждено изведать любовь Эстер, дочери соседа, невозможно насладиться тихой, семейной жизнью с желанной, потому что он подобен «озеру, на гладь которого постоянно падает дождь камней», потому что он «рожден для страдания». Причина – предназначение, вводящее его в бессмертие: «Я увидел бесконечность <...> и в один миг понял всю ее суть. Движение звезд никогда не прекратится, как никогда не перестанет трепетать неиссякаемый родник времени!» [García Lorca, 1996, с. 260].

В пронзительной сцене расставания навечно Иисус умоляет с отчаянием: «Обними меня, мама! Обними меня крепко, чтобы я почувствовал биение твоего сердца и нежность твоего лона, обними меня. Хотя я вижу тебя близко-близко, но чувствую, что ты отдаляешься от меня ..!» [García Lorca, 1996, с. 261].

Скрестив руки, он возвещает: «Сейчас я рождаюсь для звезд и для людей, для муравьев и для лилий. Все мое существо стремится к полету, но я не ведаю зачем». Так начинается преображение Иисуса в Христа.

Архитектонически сцена любви к матери и прощания с ней заключена в раму, созданную репликами главного героя. Их ядро образует образ тьмы, причем его эмоционально-смысловая концентрация достигается в финале диалога: «Тьма, тьма повсюду! Тьма опускается на звезды и тьма обволакивает это пламенное сердце!» [García Lorca, 1996, с. 262].

Необходимо подчеркнуть, что уже в раннем творчестве наблюдается тяга Лорки к глубинным пластам культуры. Отсюда в трагедии заметную роль играет архаическая символика. В репликах Иисуса часто встречается слово «звезда»: «Сейчас я рождаюсь для звезд...», «В своем сердце я посеял семена звезд», «Мои помыслы падают с звезд» [García Lorca, 1996, с. 262, 285, 290] и т.д.. Частота употребления этой лексемы в эмоционально-смысловом поле образа центрального персонажа побуждает выявить её художественную семантику. Она определяется верой древних в то, что «звезды управляют человеческими судьбами». Они «считались небесными окнами или входом на небеса» [Тресиддер, 1996, с. 107]. Звезда возвестила о рождении Иисуса и привела волхвов в Вифлеем. Христос именуется – «звезда светлая и утренняя» (Откр. 22:16).

Расставание лоркианского героя с земными родителями сопровождается зловещим знаменем: «По небу проносится красная звезда, оставляя за собой глубокий след клокочущей крови» [García Lorca, 1996, с. 266]. Симптоматично и то, что первый акт оканчивается восклицательно интонированным географическим названием: «Иерусалим!» («¡¡Jerusalén!!»). Оно произносится четыре раза (вопросительно, грозно, тревожно, с отчаянием) и постепенно приобретает энергетику лейтмотива. Одновременно внетекстовый материал, строгое соответствие сложившимся культурным (евангельским) представлениям, а также введение данного образа в знаковое пространство красной звезды и кровавого следа – все это обуславлива-

ет «внутри» пьесы символическое значение Иерусалима – города, где Иисус должен принять страдания и смерть.

Действие второго акта происходит на лоне природы, у склона горы, покрытой зеленой порослью. Безлюдно. Полная тишина. «Рощица фиговых деревьев, рядом прозрачный источник. Вдали “вибрато”, словно колыхание уснувших полей, звучат колокольчики пасущихся стад. Утреннее небо – прозрачно-голубое. Напевая, появляется черноглазая смуглянка с глиняным кувшином на плече. Это Эстер» [García Lorca, 1996, с. 269].

Лорка начинает формировать систему мифологем, которую впоследствии будет активно интегрировать в художественную канву лирических и драматических произведений. Молодому автору было ведомо, что с водой связывалось происхождение жизни, что вода воспринималась первоначальной женской созидающей стихией, всерождающим материнским лонном. В мифах с водой отождествлялись любовь и половое чувство. Во многих культурных традициях фиговое дерево ассоциировалось с сексуальностью. В «Древней Греции фи́га была фаллическим символом и атрибутом богов плодородия Приапа и Диониса» [Тресиддер, 1999, с. 391].

Напомним, что в христианско-языческих религиозно-философских системах притягателен был вопрос о связи плотского желания и духовного устремления и, как правило, он решался утверждением, что «взлет души берет начало от пережитого любовного переживания» [Адо, 1991, с. 55]. Лорку постоянно волновал дуализм плоти и духа. В философско-поэтическом трактате, «Мистиках (о плоти и духе)» (1917), он буквально вопиет о муках, рожденных зовом плоти, и о терзаниях, вызванных попыткой подавить желания тела.

Быть может, соединение символов, выражающих мужское и женское начало, должно стать сигналом гармоничных отношений Эстер и Иисуса.

Тем не менее, доминирует мотив неразделенной любви и всепоглощающей страсти.

Образным рядом, ритмо-мелодической организацией текста автор воспроизводит ситуацию, напоминающую полотна старых мастеров на библейские сюжеты. По горной тропе, опираясь на крючковатую палку, спускается старуха в черной власянице из козьей шерсти. Умирая от жажды, она просит напиток. Подобно самаритянке, Эстер протягивает ей кувшин с ключевой водой. Старуха-вещунья замечает, что в глазах девушки «от слез очень скоро завянут цветы невинности» и советует: «мужчине никогда не отдавай целиком свое сердце; часть побереги для себя, чтобы быть неуязвимой до самой смерти». Эстер считает иначе: «Когда любишь по-настоящему, отдаешь все свои сокровища». «Мужчины не умеют любить!», – утверждает вещунья [García Lorca, 1996, с. 247, 275].

В сочинениях Лорки часто будет раздаваться плач «раненой любви», «надрывный любовный клич соловья». Начало положено сладкочувственным и горько безнадежным монологом-признанием Эстер: «Я люблю! Я люблю его сильнее своей плоти, сильнее своего сердца. <...> Вижу его повсюду: в вечерних сумерках, в шуме ветра, в листьях пальмовых деревьев <...> Когда по утрам ветерок ласкает меня, мне кажется, что желанный лобзает меня медовыми устами; в водах ручья чудится изображение любимого <...>. Он, как плющ, обвил мое кровоточащее сердце! Мне хочется заполнить грудь зарослями ежевики и колючим кустарником: только смерть может спасти меня от любви» [García Lorca, 1996, с. 276, 277]. Иступленность Эстер предваряет неистовость, сплетенную с безысходным отчаянием и трепетной нежностью, Невесты и Аделы, героинь последних лоркианских пьес.

Художественное назначение следующего эпизода – создать сценическую «тишину», эмоциональную паузу между напряженными первым и

третьим явлениями. Эстер рвет цветы, ведя с ними грустную беседу. Значимо, что она уподобляет себя розе: «Ты – это я!» [García Lorca, 1996, с. 283]. Иисус сравнивался с лилией. Такое сопоставление показывает, что Эстер и Иисус – антиподы. Она полна жизненных сил, чувственна, язычески опьянена плотскими желаниями. Ей хочется теплой нежности и горячих ласк. Он чист, целомудрен, «рожден для боли и скорби», его «тело холодно, как лед, а душа блуждает». Он поглощен своим высоким предназначением и устремлен к жертвенности.

Суть эмблем раскрывается диалогом этих персонажей.

В скромном одеянии бедняка появляется Иисус. Разговор с Эстер, с которой он вместе рос, начинается доверительно: «Мне беспокойно. <...> С заходом солнца в сердце просыпается что-то непонятное». Девушка с горечью замечает: «Тебе скучно в деревне <...> У тебя душа неумного странника» [García Lorca, 1996, с. 284].

Назначение этой сцены проявить все потаенное, что было завуалировано ранее: показать причины тревоги Марии, непонятного поведения и необъяснимой тоски ее сына, безответной любви Эстер. «В своем сердце я посеял семена звезд и теперь оно разрывается, оттого что начинают всходить первые ростки света. <...> Все совершается помимо моей воли», – исповедуется Иисус [García Lorca, 1996, с. 285, 286].

Диалог персонажей – словесный поединок людей, живущих в разных физических и духовных измерениях. Для Эстер деревня – весь мир. Жизнь – покой, любовь к отцу, к Иисусу, к окрестным полям. Ей не понятно, что «чистота утренней росы» способна взволновать, что страдание «по цветку, потерявшему лепестки», такое же сильное, как и «по умершему ребенку». Решение сверстника отправиться проповедовать, чтобы разбудить «погруженные в сон сердца», пугает девушку: «Но что ты можешь сделать! <...>

Волки тебя разорвут! Ты погибнешь во тьме! <...> Не уходи из деревни! Не уходи из деревни!» Он непоколебим: «Я хочу нести людям любовь».

После этих слов автор включает в фабульный слой произведения сентенции героя, созвучные «Нагорной проповеди»: «Любите обижающих вас сильнее почитающих». – (Ср. «Любите врагов ваших; благотворите ненавидящих вас» (Лк. 6: 27). «Восхваляйте поносящего имя ваше». – (Ср. «Благословляйте проклинающих вас») (Лк. 6: 28). «Целуйте руку, вонзающую нож в вашу плоть» [García Lorca, 1996, с. 287, 288]. – (Ср. «Ударившему тебя по щеке подставь и другую» (Лк. 6: 29). Подобно евангельскому, лоркианский Иисус провозглашает принцип примирения и тем самым смягчает закон Моисеев, характерной чертой которого была распространённая формула «око за око, зуб за зуб» (закон талиона), когда каждый должен нести наказание, соразмерное преступлению.

Поучения любимого ужасают Эстер: «Что ты говоришь, Иисус? Что говоришь? Не давай таких советов на дорогах. Тебя побьют камнями. Это не заповеди Иеговы». Услышав это имя, Иисус встает во весь рост и грозно выкрикивает: «Бог книжников никогда не существовал. Жестокость не совет в груди гнезда сострадания» [García Lorca, 1996, с. 289].

Вспоминается замечание Э. Ренана: «Вскоре в своем смелом противодействии природе <...> он отринет все: и человека, и кровные узы, и любовь, и Отечество, и отдаст душу и сердце лишь идее, которая представилась ему абсолютной формой добра и истины» [Ренан, 1991, с. 90].

В последней сцене Иисус – уже не сын, нуждающийся в материнском тепле, не юноша, возражающий Эстер. Он другой. Он проповедник. Детей наставляет: «Оставляйте птиц в их гнездах, а цветы на их стеблях, и тогда вы сможете пить воду из своих ладоней, не оскверняя ее! Будьте милосердны к падшим!». Рыдающей Эстер говорит: «Блаженны плачущие». Услышав: «Мои слезы льются из очень глубокого источника», успокаива-

ет: «Когда-нибудь он иссякнет» [García Lorca, 1996, с. 296]. – (Ср. «Блаженны плачущие: ибо они утешатся») (Мф. 5: 4).

Так завершается трагедия об Иисусе-поэте, объятom любовью ко всему живущему, унесенном к звездным высям, предчувствовавшем свой земной конец.

Пьеса не окончена. Случайно ли это? Быть может, автор не хотел испытывать судьбу? Обращаясь к возвышенной натуре Иисуса, показывая, как нежность его сердца преобразуется «в бесконечную кротость, в какую-то неопределенную поэзию, в общее очарование» (Э. Ренан), зная участь сына Марии, не предрекает ли Федерико собственную мученическую гибель? Ведь «он был поэтом милостью божьей» [Торре, 1997, с. 230]. Такие поэты – пророки.

Литература

1. *Адо П.* Плотин, или Простота взгляда. М., 1991.
2. *Гарсиа Лорка Ф.* Избранные произведения. Т. 1, 2. М., 1975.
3. *Жюльен Н.* Словарь символов. Урал, 1999.
4. *Мифы народов мира.* Энциклопедия. Т. 1. М., 1998.
5. *Ренан Э.* Жизнь Иисуса. М., 1991.
6. *Торре Г.* Из книги «Стрелки весов» // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников. М., 1997.
7. *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М., 1999.
8. *Фрейд З.* Толкование сновидений. Обнинск, 1992.
9. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 2004.
10. *Юнг К.-Г.* Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб., 1994.
11. *Anderson R.* Christian Symbolism in Lorcás “La casa de Bernarda Alba” // Ensayos de literatura española. University of Wisconsin, 1981.
12. *García Lorca F.* Obras, VI. Prosa, 2. Epistolario. Madrid, 1994.

13. *García Lorca F.* Prosa inédita de juventud. Madrid, 1994.
14. *García Lorca F.* Teatro inédito de juventud. Madrid, 1996.
15. *García Lorca F.* Obras , III. Teatro. 1. Madrid, 1996.
16. *Gibson I.* Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. Vol. 1. Madrid, 2003.
17. *Martín E.* Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Madrid, 1986.

Tamarli G. I.

The genesis of christological motives in the plays of F. Garcia Lorca.

Key words: *Spanish drama, Garcia Lorca, early works, “Christ”, Christological motives.*

The early works of Lorca are considered (dramatical poem “Christ” and religious tragedy of the same name) with the purpose of revealing the sources of Christological motives of missionary work, sacrifice, loneliness so characteristic for Lorca’s plays of 1920-1936 years. It is claimed that the term “evolution” is unacceptable to the creative work of this writer.

Тамарли Галина Ильинична – докт. филол. наук, профессор кафедры литературы Таганрогского государственного педагогического института.

347942 Таганрог, ул. Инициативная, д. 44, кв. 53

Тел.: (8634) 67-78-00

E-mail: gtamarli@rambler.ru