

## ЧЕХОВ И ЛОРКА

Статья О.Т.Могильного и Г.И.Тамарли

В Испании имя А.П.Чехова стали связывать с именем Федерико Гарсиа Лорки еще в 30-е годы<sup>1</sup>. Сам Лорка ни разу не упоминает о русском писателе ни в письмах, ни в интервью, ни в своих лекциях — выступлениях по различным проблемам искусства. Однако имеются многочисленные косвенные доказательства того, что он знал Чехова.

Как в 1910 г. установил испанский критик Э.Диэс Канедо, “Чехов появился на полках библиотек испанцев вскоре после выхода его книг на французском языке”<sup>2</sup>. Первые переводы Чехова на испанский язык появились еще при жизни писателя<sup>3</sup>. Поэт Р.Альберти в первом томе мемуаров “Затерянная роща” писал о том, что издательство Эспаса Кальпе “Эстрелья” благодаря своей серии “Всемирная библиотека” знакомило испанскую молодежь с русской литературой, в частности, с произведениями Чехова: “мы читали и перечитывали трогавшие нас до слез печальные истории забытых жизнью чеховских извозчиков, мужиков, мелких чиновников и учителей”<sup>3</sup>. В 1922 г. это издательство опубликовало пьесу “Вишневый сад”.

По воспоминаниям Франсиско, младшего брата Лорки, который оказывал в отрочестве и юности большое влияние на духовную жизнь Федерико, можно представить круг чтения молодых гранадцев 20-х годов: “В то же время мы увлекались русскими писателями: Чеховым, конечно же, Андреевым, Тургеневым (все мы читали его “Вешние воды”)<sup>4</sup>.

Темперамент Лорки, его любознательность, необыкновенная эрудиция позволяли ему быть в центре всех значительных событий культуры. Он постоянно интересовался Россией. Его друзья утверждали, что у “Федерико было особое пристрастие ко всему русскому”<sup>5</sup>.

Его привлекала русская музыка. В статье “Правила в музыке”, написанной им в 19 лет, он обращает внимание на то, что “Глинка <...> впервые использовал редкий звукоряд”<sup>6</sup>; в лекции “Канте хондо” говорит о взаимосвязях русской и испанской музыки, утверждает, что после посещения Глинкой Гранады в 1847 г. “у него зародилась блестящая идея создать собственную школу и дерзкий замысел впервые использовать гамму из целых тонов”<sup>7</sup>. Х. Мора Гуарнидо, товарищ Лорки, вспоминал, что Федерико участвовал в процедуре открытия памятной доски в честь пребывания Глинки в Гранаде<sup>8</sup>. Лорке были известны “Воспоминания о летней ночи в Мадриде” Глинки, “Шехеразада” и “Испанское каприччио” Римского-Корсакова; он писал о “таинственном перезвоне колоколов Кремля”<sup>9</sup>; детский праздник “Поклонения волхвов”, в Гранаде 6 января 1923 г., сопровождал произведениями Стравинского<sup>10</sup>. В Мадриде, в Аудиториуме студенческой резиденции, бывал на концертах

<sup>1</sup> См. об этом выше, в обзоре Н.А.Матяш.



Стравинского<sup>11</sup>; на Кубе, в Гаване, “ему довелось слушать музыку и лекции Сергея Прокофьева”<sup>12</sup>. Он увлекался также балетами Дягилева<sup>13</sup>, был знаком с авангардистской скульптурой А.П.Архипенко<sup>14</sup>.

Естественно, Лорка, драматург и режиссер, не мог не заинтересоваться русским театром. По свидетельству М.Лаффранк, французской исследовательницы творчества Лорки, в первые десятилетия XX в. в Испании были хорошо известны эксперименты французского, немецкого и русского нового театра. «Мадридская пресса 1920 г., а также такие литературные обозрения, как “Гасета Литерарья” в Мадриде или “Мирадор” в Барселоне, публиковали большое количество статей о русском театре»<sup>15</sup>.

Друг Лорки, чилийский дипломат К.Морла Линч, в феврале 1932 г. в одной из глав своего дневника, под названием “Московский театр”, делает следующую запись: «Московский Художественный театр, основанный Станиславским и Немировичем-Данченко тридцать четыре года назад, гастролирует в Мадриде. Федерико зашел за нами, чтобы вместе идти на представление. <...> Мы смотрим пьесу Максима Горького “На дне”»<sup>16</sup>. И далее Линч замечает: “Федерико был великолепен в своих подражаниях русскому театру”<sup>17</sup>.

Есть основания считать, что Лорка был сведущ и в русской литературе. В лекции о канте хондо он называет Тургенева<sup>18</sup>. Присутствует на вечере, где речь идет о Достоевском: “К ночи дом заполняется. Федерико, Рафаэль Мартинес, Пако Иглесиас и многие другие. Сернуда говорит о Достоевском” (апрель 1932 г.)<sup>19</sup>. Из упоминаний в критике Лорка мог знать и о Чехове. Первая испанская работа о Чехове, статья Х.Худериаса “Горький и Чехов”, была опубликована в июньском номере журнала “Ла Лектура” в 1902 г.<sup>20</sup> В 1912 г. в специальном исследовании “Русский театр” уделено большое внимание чеховским пьесам<sup>21</sup>. В 17-м томе “Всемирной иллюстрированной европейско-американской энциклопедии” (1926) есть статья о Чехове<sup>22</sup>. Х.Мартин Рекурда, испанский исследователь драматургии Лорки, замечает: “Три великие личности одновременно создали новое представление о театре: Станиславский, Чехов и Гордон Крэг. С момента открытия чеховского мира Московским Художественным театром Чехов входит в большой мир западного театра”<sup>23</sup>.

Наконец, имеются и прямые свидетельства о том, что Лорка знал Чехова. Известно, что, знакомясь с женой режиссера Н.Н.Евреинова, писательницей Анной Кашиной, он произнёс: “Настоящая героиня Чехова”<sup>24</sup>. Франсиско Гарсиа Лорка утверждал, что его брат знал Чехова и любил “Вишневый сад”<sup>25</sup>.

13 декабря 1935 г. в Барселоне в театре “Принсипаль Палас” состоялась премьера комедии Лорки “Донья Росита, девица, или Язык цветов”. К.Морла Линч, отмечая успех “Доньи Роситы”, записал в дневнике: «...настроение этой комедии значительно отличается от эмоциональной атмосферы “Кровавой свадьбы” и “Йермы”. Нет смысла сравнивать эти пьесы. <...> Иногда произведения Федерико в некоторых своих чертах напоминают мне пьесы Чехова в современной интерпретации»<sup>26</sup>. Так, в Испании впервые были соединены имена двух драматургов. А. дель Рио, биограф и исследователь творчества Лорки, замечает, что на следующий день после премьеры один критик назвал в печати имя Чехова в связи с “Доньей Роситой”. «Без сомнения, имеется определенное сходство, — пишет дель Рио. — Финал произведения, когда Тетя, Няня и Росита покидают дом, унося с собой всю свою жизнь, уже ставшую воспоминанием, когда ветер тихо колышет занавески и тяжесть одиночества падает на сцену, похож на финал “Вишневого сада”. Можно об-



наружить также другие совпадения с русским автором: это стремление искать в природе символическую параллель действию, это и лирическая атмосфера комедии, подобная меланхолическому настроению пьес Чехова, в частности, настроению «Трех сестер»<sup>27</sup>. А.Жибер и Л.Парро, переводчики Лорки на французский язык, помогли установить имя критика: ««Донья Росита» напоминает Диэсу Канедо одну прекрасную комедию Чехова»<sup>28</sup>.

Так возникла параллель Чехов — Лорка, «Вишневый сад» — «Донья Росита».

После того как в августе 1936 г. франкисты расстреляли Лорку, изъяли из библиотек его книги, стали преследовать всех, кто говорил или писал о поэте, изучение его творчества началось за границей, в основном во Франции и Латинской Америке. Вышеназванная параллель постоянно возникала при анализе «Доньи Роситы». О.Мачадо Бонет в монографии, изданной в 1951 г. в Монтевидео, рассматривая драматургию Лорки, сравнивает «Донью Роситу» с «Вишневым садом»<sup>29</sup>.

Ф.Васкес Оканья в биографии поэта, появившейся в Мехико в 1957 г., пишет: «В комедии «Донья Росита или Язык цветов» некоторые критики увидели влияние Чехова», и далее воспроизводит сопоставление финалов двух пьес в уже ставшей традиционной трактовке<sup>30</sup>. М.Лаффранк в монументальном труде «Эстетические взгляды Федерико Гарсиа Лорки», опубликованном в Париже в 1967 г., несколько углубляет тему Чехов — Лорка, стремясь обнаружить ее истоки в общности социально-экономического развития России начала XX в. и Испании первых его десятилетий. Указывая на экономическую отсталость Испании, на ее зависимость от иностранного капитала, Лаффранк утверждает, что все это «в значительной степени напоминает последние годы царизма, какими их показывают социальный анализ и литература того времени. Та же деградация личности, та же пустая надежда на перемены, которых с нетерпением ждут, но не способны заметить, та же тоска по будущему. Продолжают сравнивать «семейную поэму» «Донью Роситу» с «Вишневым садом». Однако прежде всего следует отметить равную Чехову поэтическую точность и глубину, с какой Лорка отобразил типичную драму женщины из средних слоев общества. Стенания этой испанки аналогичны жалобам персонажей Чехова»<sup>31</sup>.

Сразу же после смерти Франко, в 1975 г., барселонское издательство «Айма» публикует «Донью Роситу» с предисловием Х.Монлеона «Хроника испанской претенциозности», в котором критик продолжает тенденцию М.Лаффранк рассматривать тему Чехов — Лорка на социоидеологическом



ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА

Фотография, 1919

Дом музей Ф Гарсиа Лорки в селении Фуэнтевакерос



уровне: “Если исходить из формально-содержательной идентичности, то следует прежде всего спросить себя, возможна ли общность между Чеховым и Лоркой в идеологическом плане. Тогда мы будем иметь дело с драматургами эпохи социального кризиса, т.е. кризиса основных ценностей”<sup>32</sup>. Автор предисловия напоминает о том, что “Чехов писал в дореволюционной России, Лорка создавал свои произведения в Испании периода Реставрации, однако они оба говорили об уходящем мире, основанном на устаревших и становящихся все более анахроничными ценностях”. Монлеон отмечает, что подобные ценности, обусловленные поведением определенного общественного сословия, “постепенно приобретают функцию маски, гримасы, бесполезного и потому жестокого ритуала, однако за всем этим скрывается опасная и страшная действительность”. Разрушается и деформируется связь между правилами сословного поведения в целом и поступками отдельной личности: “по мере того как человек использует эти правила подобно маске, чтобы скрыть свою неуверенность и тоску, увеличивается его ощущение пустоты”, для него время останавливается, но он не в состоянии осознать, что оно завершилось, поэтому его поведение становится смешным, напыщенным.

Монлеон подчеркивает, что “драматург благодаря своей двойной роли, наблюдателя и исторического субъекта, вторгается в действительность, пытающуюся скрыть свое настоящее лицо за гримасой, всматривается в глаза людей и обнаруживает в них страх, сомнение и обреченность”. Между тем, эта реальность уничтожает, рубит чеховский вишневым сад, а донье Росите жестоко напоминает, что она постарела и напрасно прожила годы, ожидая и надеясь. Драматическую ситуацию обеих пьес Монлеон объясняет тем, что “постепенное материальное обнищание, экономический крах <...> выявляют общественный характер подобной агонии, глубокую связь между личной драмой персонажей и неблагополучием социального сословия, которое, обеднев, теряет возможность следовать прежним принципам и привычному стилю жизни и в конце концов утрачивает свое былое влияние”. Критик подмечает то общественно значимое противоречие, когда “люди по логике событий утрачивают смысл своего бытия, сохраняя до времени прежнюю форму жизни”<sup>33</sup>, что является содержанием комического как эстетической категории. Поэтому в последующем своем рассуждении Монлеон берет в кавычки “драматическое время”: «именно “драматическое время”, которое “уловили” Лорка и Чехов, является временем постепенной утраты (по материальным причинам) частью определенного общественного сословия своей морали и своего значения». По мнению Монлеона, этим объясняется претенциозность и одновременно неуверенность, неестественность поведения персонажей, что и обуславливает эмоциональный строй пьес обоих драматургов.

Далее автор предисловия отмечает, что “общим у Гарсиа Лорки и Чехова является некоторое недоумение относительно трактовки финалов их произведений как трагических”, и напоминает в связи с этим недовольство Чехова постановкой его пьес Станиславским, а также недоумение Лорки по поводу патетического завершения его гранадской поэмы-хроники в театре.

В конце статьи идет речь о близости пьес: «одинаковая способность чувствовать и понимать свое общество и свою эпоху вызвала адекватные драматические решения. Действительно, последний акт “Доньи Роситы” очень чеховский. Завершилось время грез. Росита — старая дева. В комнату входят рабочие, чтобы вынести мебель, оставшуюся в доме от счастливых времен. Поменялся хозяин. Здесь бродят тени умерших персонажей, с которыми мы встречались раньше. Розарий напоминает кладбище. Заманчиво видеть в этом закономерную неизбежность. Однако это нечто большее, чем смерть отдель-



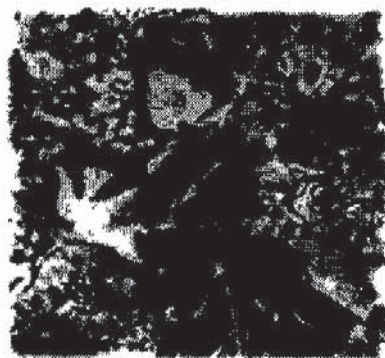
ных людей. Время, которое постоянно игнорировали, быстро берет реванш, чтобы — наконец и тотчас — установить равновесие между общественным лицом потерпевшего поражение персонажа и его реальным статусом. Теперь персонажи выглядят такими, какими они являются на самом деле...»

В 1980 г. Х. Монлеон снова обращается к теме Чехов — Лорка в связи с постановкой “Доньи Роситы” режиссером Лавелли. В статье “Версия Лавелли”, опубликованной в театральном журнале “Пример Акто” (“Primer Acto”), № 185–186, он полемизирует с французской писательницей М. Оклер, которая в своей книге “Жизнь и смерть Гарсиа Лорки”, изданной в Париже в 1968 г., объясняла близость “Доньи Роситы” театру Чехова духовным родством двух драматургов. В частности, мадам Оклер писала: «Когда речь заходит о “Донье Росите”, невольно вспоминается театр Чехова. В самом деле, та же сдержанная эмоциональность, та же меланхолия. Персонажи становятся жертвами своей мечты, которая в силу абсурдности приводит их к катастрофе. Произведения обоих авторов — комедии как положений, так и характеров, однако это не означает, что Федерико находился под влиянием Чехова; это лишь доказательство духовной близости испанского и русского гениев»<sup>34</sup>.

Монлеон не соглашается с такой точкой зрения и считает, что сопряжение между “Доньей Роситой” и некоторыми пьесами Чехова может объясняться более весомыми аргументами. Их он находит в своем довольно подробно процитированном предисловии 1975 г. и приходит к выводу, что «в историческом контексте существуют глубокие, идеологически и психологически мотивированные связи, обеспечивающие определенные точки схождения, которыми объясняются аналогии между “Доньей Роситой” и некоторыми драмами Чехова». Полемике заключает он воспоминанием: “Между прочим Рафаэль Альберти говорил мне о том впечатлении, которое произвело на все его поколение открытие русской литературы и особенно русского театра; говорил о том, как зачитывались Чеховым”. «Альберти был уверен: Чехов влиял на Лорку в период написания “Доньи Роситы”». «Я думаю, — резюмирует Монлеон, — что это влияние могло бы объяснить “новизну” данного произведения в творчестве драматурга».

В Испании установилась традиция в годовщину рождения и смерти Федерико Гарсиа Лорки ставить на сцене “Донью Роситу” и какую-нибудь пьесу Чехова. Так, в 1986 г. по случаю пятидесятилетия со дня смерти Лорки была

## COMPANIA LOPE DE VEGA



# SILVIA MARSO Doña Rosita La Soltera

o el Lenguaje de las Flores  
de FEDERICO GARCIA LORCA

JULIA MARTINEZ

MARI BEGOÑA - CARLOS ALVAREZ

VICENTE GISBERT - JOSE SEGURA

ANTONIA PAJO - CRISTINA GOYANES - VIRGINIA SOTO

EMILIO MARCO - PATRICIA G. MENDEZ - RAQUEL ARENAS - PABLO BOJAS

VICKY LAGOS as of Amm.

ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO  
PEDRO MORENO

REGISTRACIONES MUSICALES  
ANTON GARCIA ABRIL



DIRECCION  
JOSE TAMAYO

Ф. ЛОРКА. ДОНЬЯ РОСИТА,  
ДЕВИЦА, ИЛИ ЯЗЫК ЦВЕТОВ

Труппа Лопе де Веги

Постановка Н. Томайо

Донья Росита — С. Марсо

Программа спектакля



возобновлена постановка “Доньи Роситы”, и одновременно мадридские афиши оповестили о спектакле “Вишневый сад”. В связи с этим в журнале “Инсула”, № 476–477 появилась статья Х.Веласкеса Куэто “Прощание с садом: Гарсиа Лорка и Чехов”<sup>35</sup>, в которой сравниваются “эти две прекрасные драмы об утрате определенного стиля жизни, эти изящные элегии о некоторых ценностях XIX в.”. Автор статьи отмечает, что «действие “Доньи Роситы” постоянно происходит в пространстве, тесно соотношенном с садом — “комната с выходом в оранжерею” (акт I), “гостиная в доме доньи Роситы. Окна выходят в сад” (II), “комната с низким потолком; окна, прикрытые зелеными жалюзи, выходят в сад” (III), кроме того, с самого начала в пьесе говорится о романтическом служении дяди Роситы культу прекрасных цветов, среди которых “роза изменчивая”: “она красная утром; к вечеру становится белой, а ночью отцветает” (акт I). Рассматривая однодневное цветение “изменчивой розы” как символическую параллель судьбы Роситы, Куэто фиксирует внимание на проблеме старых дев в Испании и объединяет личные неудачи отдельных людей с крахом целого сословия: “Роза, сад / оранжерея становятся двойным символом: символом движения времени и хрупкости / невозможности любви и одновременно, в конкретном историческом контексте, — также символом упадка / пассивности мелкой гранадской буржуазии, чья претенциозность не позволяет ей принимать необходимого участия в мире, становящемся все более меркантильным, и одновременно порождает ряд привычек, вкусов, сантиментов, естественно, обреченных на исчезновение”.

Эстетическую функцию сада в пьесе Лорки автор статьи сопоставляет с художественной ролью чеховского вишневого сада: «У Чехова вишневый сад также является символом, вокруг которого развивается действие произведения. Его элементарное выживание находится под угрозой. Купец Лопухин не медлит сообщить об этом своей еще недавней “хозяйке”, почти не дав ей времени насладиться встречей с отчим домом, с которым за последние годы было связано столько воспоминаний и невзгод». Куэто отмечает, что персонажи обеих пьес неспособны помешать ни приходу нового хозяина, ни уничтожению сада. Напротив, перед тем как услышать удары топора по деревьям (в финале пьесы Лорки звуки — стук двери заброшенной теплицы, хлопанье незакрытой двери балкона — также подчеркивают мотив разорения) в “Вишневом саду” “ошеломленный зритель присутствует при почти культовом действе: в момент продажи с аукциона родового имени его владельцы устраивают праздник”. “В нежелании признавать плачевность ситуации (Любовь Андреевна), в стремлении укрыться за бесполезными действиями: играть в бильярд или устроиться на службу за гроши (Гаев)” Куэто усматривает проявление вины как отдельных личностей, так и целой социальной группы. Аналогичное происходит и в пьесе Лорки: «гранадская “сеньорита” Росита и те, кто ее любит (дядя, тетя, друзья), не желают сопротивляться действительности, позволяют каждодневно и всецело попирает себя, пока какое-нибудь чрезвычайное событие, чаще всего экономическое, окончательно не изменит ситуацию: две разорившиеся, униженные семьи должны покинуть свои пристанища, свои сады».

В финальном восторженном прощании с вишневым садом его бывших хозяев критик видит взбалмошность, граничащую с жестокостью, поскольку в запертом доме забывают старого, верного слугу Фирса. В связи с этим Куэто замечает, что Гарсиа Лорка больше сочувствует незадачливому учителю, чем его жестоким и бессердечным ученикам; юношеский “задор” непризнанных поэтов и увлеченность садоводов, выращивающих розы, ценит больше, чем профессоров политической экономии. Чехов также отдает должное благород-



ству преданного Фирса и не симпатизирует пришедшим на смену приспособленцам (Яша). Оба драматурга сетуют на то, что “на неизбежном пути обновления поколений и общественного развития история сметает одновременно и хорошее”. На такой грустной ноте завершает испанский критик свою статью, сокрушаясь, что вишневым садам и оранжереям роз нужно сказать: “Прощай!”

Симптоматично, что в Испании уже несколько десятилетий трактовка темы Чехов — Лорка ограничивается только сопоставлением двух пьес и почти всегда в одном и том же ракурсе. Вероятно, это объясняется тем, что в данной стране, столь долго изолированной от мира, лишь в настоящее время создаются центры по изучению славянской культуры. Естественно, творчество Чехова недостаточно исследовано и не вполне осознано в мировом культурном пространстве. Однако имеются глубинные скрепы, объединяющие эти две творческие индивидуальности. Прежде всего, они были единомышленниками в вопросах театра и драмы. Хотя они пришли в драматургию в разное время, испанский театр первых десятилетий XX в. находился в состоянии, аналогичном русскому сценическому искусству конца XIX столетия. В 1882 г. молодой Чехов обратил внимание на застой в театре и на необходимость новых пьес: “Никто так сильно не нуждается в освежении, как наши сцены... Атмосфера свинцовая, гнетущая. Аршинная пыль, туман и скука. <...> Глупостью не освежишь театральную атмосферы по очень простой причине: к глупости театральные подмостки присмотрелись” (16, 20). В 1933 г. Лорка дает почти такую же характеристику театра своей страны: “нынешний театр, на одном своем полюсе эстетствующий и измельчавший, на другом — бескультурный и грубый”<sup>36</sup>. В то время, когда прозвучали эти слова Чехова и Лорки, в русской и испанской драматургии в основном задавали тон предприниматели, хорошо знавшие требования к драматическому “товару” и ориентирующиеся на невзыскательные вкусы массового зрителя, публики, способной хорошо платить. Театр превратился в коммерческое учреждение, его репертуар состоял из развлекательных комедий, водевилей, опереток пошлого содержания, эпигонских пьес, переводов или перелицовок произведений иностранных авторов. В письме А.С.Суворину Чехов заявлял: “Надо всеми силами стараться, чтобы сцена из бакалейных рук перешла в литературные руки, иначе театр пропадет” (III, 56). Неприятие коммерческого театра сближает Лорку с Чеховым: “Пока актеры и драматурги будут зависеть от чисто коммерческих организаций, свободных и не подвластных ни литературному, ни государственному контролю, организаций, не имеющих должного критерия и не дающих никаких гарантий, до тех пор актеры, драматурги и весь театр будут опускаться все ниже, без надежды на спасение”<sup>37</sup>. Чехов и Лорка понимали, что кризис в театре связан с отсутствием настоящих драматургов: “Современный театр — это мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства”, — возмущался Чехов (III, 65–66). “В сегодняшнем испанском театре я не вижу лица. Есть только четыре-пять стоящих драматургов. И все заполняют толпы подражателей, как правило, бездарных. Наш кризис — это кризис авторов”, — сокрушался Лорка<sup>38</sup>.

Решение конкретных задач в драматургии, неприятие коммерческого и натуралистического театра оказали определенное влияние на формирование особой структуры эстетического мышления Чехова и Лорки. Оба драматурга понимали, что новое мироощущение, новая концепция мира и человека должны реализоваться в ранее не известной форме; поискам формы они придавали большое значение.



“Нужны новые формы. Новые формы нужны...”, — утверждал чеховский персонаж, и, согласно воспоминаниям современников, автор “Чайки” лично не раз повторял эту мысль: “Вы, господа, просто загипнотизированы и поработаны рутиной и никак не можете с нею расстаться. Нужны новые формы, новые формы...”<sup>39</sup> По словам А.И.Куприна, будущее драмы Чехов видел так: “Драма должна или выродиться совсем или принять совсем новые невиданные формы...”<sup>40</sup> В беседах и письмах, в советах начинающим, в отзывах о произведениях других писателей Антон Павлович уделял много внимания значению формы. Эта проблема волновала и Лорку: “Моя главная забота — новый театр, передовой по форме и мировосприятию”<sup>41</sup>. По мнению Лорки, основная черта настоящего современного театра — новая форма: “Новизну придает форма, новая форма, дело режиссера добиться ее, если она может служить выразительным средством”<sup>42</sup>. Несмотря на стилистическую полярность и разный темперамент, оба художника создали театр больших философских обобщений, придав ему современное, исторически обусловленное, и одновременно универсальное содержание, воплощенное в новую форму.

Чехов — автор лирической драмы, в которой “реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа”<sup>43</sup>. Лорка — создатель поэтической драмы, в которой символ, миф насыщаются жизненными реалиями; его “театр — это поэзия, покидающая книги, чтобы стать достоянием человека”<sup>44</sup>.

Кроме того, эстетическое мышление обоих драматургов можно отнести к одному типу и определить его как синтетический; он формировался в эпоху интеграции, когда потребностью духовной жизни стало создание целостной картины мира. Во времена Чехова начал закладываться фундамент нового осмысления бытия. Творчество Лорки падает на те десятилетия XX в., когда это осознание активно материализовалось в конкретные формы, ярко и рельефно выражая свою суть.

В докладе “Поэтический образ у Гонгоры” (1926) Лорка сформулировал требование своей эпохи: “Поэт должен в совершенстве владеть пятью чувствами восприятия в таком порядке: зрение, осязание, слух, обоняние и вкус. Чтобы стать властелином самых прекрасных образов, он должен открывать соединительные двери между всеми ими, а иногда и наслаивать ощущения, дополнять одно другим”<sup>45</sup>. Лорка был поэтом, художником и музыкантом. В его драмах поэтичность дополняется музыкальностью, музыкальность переплетается с пластическими и живописным изображением мира. Его художественная реальность характеризуется фейерверком красок, каскадом музыкальных ритмов, разнообразными рисунками самых причудливых мелодий. Говоря о своем фарсе “Чудесная Башмачница”, драматург подчеркивает: “Самое важное в моем фарсе — сценический ритм, плавный и быстрый, и музыкальное сопровождение. <...> В пьесе есть романс, сделанный в манере старых лубочных романсов, и еще я сочинил слова песни, которые мне нужны по ходу действия”<sup>46</sup>. Или, например, определяя жанр пьесы “Мариана Пинеда” как “народный романс в трех эстампах”, драматург выявляет идею синтеза искусств: музыка и живопись становятся важными структурообразующими элементами этого произведения. В прологе указывается: “Декорация заключена в рамку желтоватого цвета и напоминает старый эстамп, раскрашенный синей, зеленой, желтой, розовой и небесно-голубой краской”<sup>47</sup>, т.е. пьеса подается как живописное полотно с ярко выраженной декоративностью, присущей картинам Гогена, Матисса, Соланы, что запечатлевает отдаленность действия во времени. “Мариана Пинеда” очень цветиста. Краски юга, Андалузии и Гранады, буквально заполнили ее. Здесь дается



цветовая окраска не только каждому акту, но и явлению, здесь цвет — основа метафор, сравнений, эпитетов (“алый сон сребристой снится рыбке”). С живописью взаимодействует музыка. Пьеса, рожденная из народного романса о Мариане Пинеде, народной героине, вышивавшей знамя для либералов и за это казненной, приобретает ритм романса, его эмоциональный тон — тон плача.

Романс определяет архитектуру произведения, концентрацию действия и настроения вокруг одного, главного персонажа.

Чехов не был музыкантом и не рисовал, однако в своей творческой лаборатории необычайно емко использовал смежные искусства. Изучение эпистолярного наследия писателя, воспоминаний о нем родных и близких показывает, что обращение к музыке и живописи обусловлено особым складом души писателя, его общей эстетической культурой, его взглядом на природу творчества. К примеру, в письме к А.С.Суворину, определяя особенности “Чайки”, Антон Павлович указывает на наличие в ней пейзажа: “пейзаж (вид на озеро)” (VI, 85), затем также в письме к Суворину обращает внимание на музыкальную организацию своей пьесы: “Ну-с, пьесу я уже кончил. Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* — вопреки всем правилам драматического искусства” (там же, 100). Во вступительной ремарке к первому акту средствами живописного письма рисуется парк в вечерних сумерках: линией — “широкая аллея”, перспективой — “ведущая по направлению от зрителей в глубину”, отдельными пятнами — “налево и направо у эстрады кустарник”, освещением — “только что зашло солнце” (13, 5). Включение романсов Р.Шумана, Я.Пригожего и др. в текст пьесы образует второй, лирический план действия, подтекст. Их начальные строчки соотносятся с содержанием музыкального произведения в целом и тем самым создают соответствующее настроение.

Обращение авторов к смежным искусствам (музыке и живописи) сформировало самобытную художественную систему драм Чехова и Лорки. В частности, использование музыки способствовало жанровой подвижности пьес: у Чехова — едва заметному балансированию между драмой и комедией, у Лорки — между трагедией и фарсом, т.е. появлению такой драматической формы, в которой воплощалась динамическая картина жизни. Звучащие в пьесах обоих авторов вокальные и инструментальные сочинения, да и сама сонатная форма драм с отдельными приемами музыкального письма — все это формирует музыкальный образ, обогащающий эмоциональный строй пьес, создающий впечатление текучести художественной реальности. В драматургии Чехова — это нестабильность переходной эпохи рубежа веков, в произведениях Лорки — ускользающая цельность времени в XX столетии.

Синтез искусств освобождает Чехова и Лорку от строгой канонической регламентации, дает возможность трансформировать устоявшиеся жанры, создавать новые. Антон Павлович пишет “Чайку” “вопреки всем правилам драматического искусства”, называет эту пьесу и “Вишневый сад” комедиями; жанр “Дяди Вани” определяет как “сцены из деревенской жизни”. У Лорки “Мариана Пинедра” — народный романс, “Любовь дона Перлимплина” — алелуя, “Когда пройдет пять лет” — легенда, “Йерма” — трагическая поэма, “Донья Росита” — поэма. Драматурги настаивали на своем определении жанра и недоумевали, когда их пьесы интерпретировали иначе.

Чехов и Лорка. Россия и Испания. XIX век и XX столетие: далекое и близкое, ибо “с самых незапамятных времен искусство знало беспроволочный телеграф и отражающие зеркала созвездий”<sup>48</sup>.



## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См. выше: Обзор О. Могильного и Г. Тамерли, примеч. 16. В отечественном чеховедении тема Чехов — Лорка впервые была заявлена в заключительной главе монографии: *Тамерли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова*. Ростов н/Д., 1993. С. 130–134.
- <sup>2</sup> *Diez Canedo E. Conversaciones literarias*. Madrid, 1910. P. 37.
- <sup>3</sup> *Альберти Р. Затерянная роща. Воспоминания*. М., 1968. С. 158.
- <sup>4</sup> *Гарсиа Лорка Ф. Федерико и его мир*. М., 1987. С. 123.
- <sup>5</sup> *Morla Lynch C. En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo 1928–1936)*. Madrid, 1957. P. 293.
- <sup>6</sup> *Гарсиа Лорка Ф. Правила в музыке // Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве*. М., 1971. С. 141.
- <sup>7</sup> *Гарсиа Лорка Ф. Канте хондо // Там же*. С. 59.
- <sup>8</sup> *Мора Гуарнидо Х. Из его книги “Федерико Гарсиа Лорка и его мир” // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников*. М., 1997. С. 168.
- <sup>9</sup> *Гарсиа Лорка Ф. Канте хондо // Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве*. С. 59.
- <sup>10</sup> *Альберти Р. Из его книги “Федерико Гарсиа Лорка, поэт и друг” // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников*. С. 606.
- <sup>11</sup> *Saenz de la Calzada L. Из его книги “Ла Баррака”. Студенческий театр // Там же*. С. 520.
- <sup>12</sup> *Маринельо Х. Из его книги “Современники” // Там же*. С. 409.
- <sup>13</sup> *Laffranque M. Les idées esthétiques de Federico García Lorca*. París, 1967. P. 42.
- <sup>14</sup> *Гарсиа Лорка Ф. Из его книги “Федерико и его мир” // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников*. С. 105.
- <sup>15</sup> *Laffranque M. Op. cit.* P. 293.
- <sup>16</sup> *Морла Линч К. Из его книги “В Испании с Федерико Гарсиа Лоркой” // Гарсиа Лорка в воспоминаниях современников*. С. 450. “В описываемое время Московский Художественный театр в Испанию не присзжал. По-видимому, речь идет об одной из гастрольных трупп, сформированных из оставшихся за границей артистов Художественного театра”. Там же. С. 620.
- <sup>17</sup> *Morla Lynch C. Op. cit.* P. 273.
- <sup>18</sup> *García Lorca F. Obras completas*. Madrid, 1960. P. 1521.
- <sup>19</sup> *Morla Lynch C. Op. cit.* P. 249.
- <sup>20</sup> См.: *Portnoff G. La literatura rusa en España*. N.Y., 1932. P. 83.
- <sup>21</sup> *Calderón G. El teatro ruso // La Lectura*. 1912. Oct.
- <sup>22</sup> *Enciclopedia universal ilustrada europea-americana*. T. 17. Madrid; Barcelona, 1926. P. 141.
- <sup>23</sup> *Martín Recuerda J. Análisis de “Doña Rosita la Soltera o el Lenguaje de las flores” de Federico García Lorca*. Salamanca, 1979. P. 25.
- <sup>24</sup> *Morla Lynch C. Op. cit.* P. 293.
- <sup>25</sup> *Laffranque M. Op. cit.* P. 25.
- <sup>26</sup> *Morla Lynch C. Op. cit.* P. 472.
- <sup>27</sup> *Río Angel del. García Lorca. Obra y vida*. Buenos Aires, 1944. P. 435.
- <sup>28</sup> *Guilbert A., Parrot L. Federico García Lorca*. Paris, 1947. P. 89.
- <sup>29</sup> *Machado Bonet O. Federico García Lorca. Su producción dramática*. Montevideo, 1951. P. 138.
- <sup>30</sup> *Vázquez Ocaña F. García Lorca. Vida, cántico y muerte*. México, 1957. P. 341.
- <sup>31</sup> *Laffranque M. Op. cit.* P. 24–25.
- <sup>32</sup> *Monleón J. Una crónica de la cursilería española // García Lorca F. Doña Rosita, la soltera*. Barcelona, 1975. P. 19–20.
- <sup>33</sup> *Громов М. П. О жанровой природе пьесы А. П. Чехова “Вишневый сад” // Чехов — великий художник слова*. Ростов н/Д., 1960. С. 10.
- <sup>34</sup> *Monleón J. La visión de Lavelli // Primer Acto*. 1980. № 185–186. P. 30.
- <sup>35</sup> *Velázquez Cueto G. Ad al jardín: García Lorca y Chéjov // Insula*. 1986. № 476–477. P. 13.
- <sup>36</sup> *Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве*. М., 1971. С. 203.
- <sup>37</sup> Там же. С. 147.
- <sup>38</sup> Там же. С. 240.
- <sup>39</sup> Цит. по: *Потапенко И. Н. Несколько лет с А. П. Чеховым // А. П. Чехов в воспоминаниях современников*. М., 1986. С. 337.
- <sup>40</sup> Цит. по: *Куприн А. И. Памяти Чехова // Там же*. С. 529.
- <sup>41</sup> *Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве*. С. 184.
- <sup>42</sup> Там же. С. 239.
- <sup>43</sup> *М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания*. М., 1951. С. 28.
- <sup>44</sup> *Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве*. С. 251.
- <sup>45</sup> Там же. С. 98–99.
- <sup>46</sup> Там же. С. 212, 213.
- <sup>47</sup> *Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения: В 2 т. М., 1975. Т. 1. С. 230.*
- <sup>48</sup> *Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве*. С. 71.