

Н. МАЛИНОВСКАЯ

## ДЖУЛЬЕТТА И МАСКИ

О незаконченной пьесе Федерико Гарсиа Лорки

В Советском Союзе Федерико Гарсиа Лорка, пожалуй, один из самых любимых зарубежных поэтов<sup>1</sup>. Весьма популярна и его драматургия, пьесы Гарсиа Лорки издавались дважды, выходили отдельными книгами, некоторые из них — «Кровавая свадьба», «Дом Бернарды Альбы» — с успехом шли на сцене советских театров. В год, когда во всем мире отмечается 80-летие со дня рождения Федерико Гарсиа Лорки, интерес к его жизни и творчеству особенно велик. И несомненно, внимание нашего читателя привлечет работа молодого литературоведа-испаниста Н. Малиновской, посвященная, быть может, самому загадочному месту в наследии испанского писателя: его пьесе «Публика». На основании печатавшихся фрагментов, черновиков, отрывочных сведений, содержащихся в дневниках друзей и письмах Лорки, Н. Малиновская реконструирует «Публику» как цельное драматургическое произведение, предлагая свое — и убедительное — решение задачи. Вводя нас в творческую лабораторию писателя, автор статьи объясняет, почему Лорка на протяжении шести лет неоднократно возвращался к этой вещи, видит в ней зерно, квинтэссенцию творческих замыслов писателя в последний период его жизни.

Правильно истолковать эту пьесу-предостережение, пьесу-предчувствие, где искусству и любви — силам гуманизма — противостоят силы, враждебные человеку, можно, лишь связав «Публику» с конкретной исторической обстановкой тех лет (1930—1936) — поры прихода Гитлера к власти, напряженной социальной борьбы в Испании, идейного и организационного оформления испанского фалангизма, по примеру фашизма сочетавшего воинствующий национализм с социальной демагогией. Поэт не мог не слышать грозного гула времени. И не случайно в «Публике», впервые в творчестве Лорки, появляются и политический образ — диктатор, и предвидение гражданской войны, которая станет реальностью в Испании через несколько лет, и образ толпы — эгоистичной, мещанской, жадной, тупой, вооруженной «доктриной, которая сорвалась с цепи», толпы, уничтожающей Режиссера и Поэта. Сам Лорка в августе 1936 года пал жертвой массовых репрессий, которые чинила толпа палачей, слепых исполнителей фашистской «доктрины». Одним из их лозунгов был известный клич: «Смерть интеллигенции!».

Разумеется, в сюжете и образах незаконченной пьесы Гарсиа Лорки читатель найдет и нечто смутное, не поддающееся расшифровке. Но подобный же «остаток непонятого» обнаруживается и в драмах Блока, и в театре Чапека, и в видениях «магического театра» из «Стелного Волка» Германа Гессе. У Лорки это «смутное» рождено тревожной атмосферой ожидания катастрофы, приближения которой он — преданный сын Испании и передовой поэт — не мог не ощущать. Ею пронизана «Публика», звучащая как сигнал бедствия. История показала, что сигнал этот был подан вовремя.

В. СТОЛБОВ

<sup>1</sup> Стихи Ф. Гарсиа Лорки печатались в «ИЛ» № 8, 1956 и № 9, 1966.



**П**од вескими обложками академических и факсимильных изданий наследие Гарсиа Лорки уже обрело непреложность классики, и забывается, что долгие годы после гибели поэта оно оставалось наполовину рукописным. Больше чем наполовину — и не за счет юношеских опытов. Лорка не успел опубликовать девять из одиннадцати написанных им пьес, две книги стихов и многое другое. До того, как наследие Лорки предстало перед читателем, были годы затрета, пестрящие ошибками списки, передаваемые из рук в руки, разночтения первых — вне родины — публикаций. Не сразу и не скоро рукописи стали архивом, и под кожаными переплетами стиха, листок за листком, разметанная стая — «бумажные птицы... создания рук, еще влажных от тайны, всплески пены над руслом живой еще боли». Не все они долетали, и не все вместились в академические тома. Часть наследия и поныне остается рукописной.

В собрании сочинений Лорки есть несколько страниц, сравнительно редко привлекающих внимание, — два фрагмента пьесы «Публика». Эту пьесу Лорка задумал во время поездки в Америку и вчерне завершил на обратном пути, на Кубе. Последняя страница черновика помечена 29 августа 1930 года. Через полгода Лорка впервые прочел пьесу друзьям, единодушно признавшим ее странной, «непоэтической» и абсолютно непригодной к постановке. Их можно понять. Еще свежо было в памяти «Цыганское Романсеро»; казалось, его отзвуки носятся в воздухе. Из Америки вернулся другой поэт и иная поэзия. Метаморфозе предшествовал трудный кризисный период исканий, сомнений и переоце-

нок. Шумный успех «Цыганского Романсеро» — поэтического шедевра Лорки, самого цельного и завершённого из созданного им, — был воспринят автором как провал: в «сплаве цыганской мифологии и сегодняшней обыденности», по его убеждению, увидели только экзотику, а внутренняя суть фольклорной традиции, «первоматерия искусства», осталась незамеченной. Такое несовпадение замысла и восприятия оказалось для поэта мучительным, и он все начинает заново.

Фольклорная, народная струя в его поэзии на время затихает, уходит в пьесы для кукольного театра, уступая место вроде бы несовместимым поискам и экспериментам — от задуманной книги од («серия академических упражнений») до сюрреалистических стихов в прозе. И наконец, в противовес своим прежним, традиционным формам в Америке Лорка обращается к свободному стиху. Но это частность, и не верлибр сделал его поэзию иной — в ней появились понятия не просто новые, но изначально чуждые Лорке.

На пустынных дорогах «Романсеро» встречались те, тосковали и гибли люди — так обозначены те, кто не назван по имени; затерянные в ночи, один на один со смертью, все они, даже враги, связаны кровными узами, потому что все они — народ. В американских стихах Лорки люди неразличимы, их смывает толпа — из испанских синонимов «толпы» Лорка берет самый жесткий и бесчувственный: «множество» (multitud), механическое соединение отчужденных. Народ живет и, пока жив, творит — толпа возникает и рассыпается, но всегда разрушает. И как апофеоз разрушения появляется в американских стихах призрак войны. Предчувствием войны, огромной и всеобщей, пронизаны многие стихи сборника «Поэт в Нью-Йорке»<sup>1</sup>. Это неотступное, почти необъяснимое предчувствие оказалось пророческим — едва ступив за пределы Испании, Лорка инстинктом поэта уловил первые подземные толчки мировой войны.

То новое, что привез Лорка, несводимо к американским впечатлениям; Америка лишь оформила его, рождалось же оно в муках на родине, в годы, переломные не только для поэта, но и для Испании. Редакцию «Публики» 1931 года друзья сочли неудачной, быть может, из бессознательного нежелания прислушаться. Это первый год Испанской республики, для испанской интеллигенции — пора надежда, и мучительно-тревожный строй пьесы мог казаться раздражающе непонятным. Но иным он быть

<sup>1</sup> Написан в 1930 году, опубликован посмертно. На русском языке отдельные произведения из сборника публиковались в «Иностранной литературе» № 8, 1956 и в «Избранном» Ф. Гарсиа Лорки, М., «Художественная литература», 1975, т. 2. (Здесь и далее — прим. автора статьи.)

Иллюстрирующие статью рисунки Ф. Гарсиа Лорки публикуются в нашей стране впервые.

Н. МАЛИНОВСКАЯ  
ДЖУЛЬЕТТА И МАСКИ

и не мог — пьеса Лорки не отклик на события, а предвосхищение. Он словно предчувствовал не только катастрофу, братоубийственную резню, но и то бессловесное оцепенение, которое сковало страну после войны, — последняя пьеса Лорки кончается диктаторским приказом молчать. За тревожностью «Публики» — живая любовь и боль, а еще — зоркость художника, его обостренная чувствительность, и прежде всего к насилию.

В «Публике» толпа громит театр и поджигает собор. Не приписывая пьесе злободневности, естественно задуматься, почему для Лорки, влюбленного в театр и равнодушного к церкви, оба акта воплощают опасность. Герой пьесы — Режиссер. Автор ее тоже режиссер — нового театра, рожденного республикой. Но важнее то, чем были вообще для Лорки театр, «один из самых звучных и нужных инструментов построения родины»; понятия «театр», «культура», «народ» — для него диалектическое единство. Разгром культуры — омертвление народа; эту нерасчленимую угрозу Лорка ощутил задолго до того, как она стала явью и прозвучал фалангистский лозунг: «Смерть интеллигенции!» Однако соборы испанская реакция не жгла и жечь не собиралась. Едва ли Лорка был очевидцем анархистских самосудов, но экстремистские поджоги церквей в мае 1931 года оставили в пьесе свой ответ. И действительно, у «майских поджогов» были далеко идущие последствия: раскол первого республиканского правительства и сплочение клерикалов в партию, которую возглавлял Хиль Роблес, в то время профессор Саламанкского университета, через четыре года — ставший у власти каратель. Чувство опасности не обмануло Лорку.

Он снова и снова возвращается к «Публике». Еще одну редакцию делает он в 1933 году — знаменательно и вряд ли случайно: в год прихода к власти Гитлера, год создания фаланги. Испанский фашизм становится политической реальностью, страна — на грани гражданской войны. И наконец, в июле 1936 года Лорка читает друзьям переработанный вариант «Публики» — за несколько дней до отъезда в Гранаду, за месяц до гибели. Он выехал в ночь на 17 июля; этой ночью в казармах Сеуты и Тетуана шли последние приготовления к мятежу. Лорка ехал навстречу смерти, не зная, что совершается. Но совершалось в эту роковую ночь — последнюю перед войной — то, что он давно предчувствовал, почти знал.

Мятежники овладели Гранадой внезапно и быстро, и вскоре лозунг «Смерть интеллигенции!» стал служебной инструкцией. Расстреливали врачей, филологов, преподавателей университета, ученых-арабистов; был расстрелян главный архитектор города — за то, что «заминировал Дарро»<sup>1</sup>, редактор газеты — «за идеологическое вредительство», профессор педиатрии — вообще без предъявления обвинений. «Когда

доктрина срывается с цепи, она сметает с лица земли даже самые безобидные истины», — так один из героев «Публики» определяет сущность террора.

Уезжая в Гранаду, Лорка взял рукопись с собой. Она, видимо, утрачена. Из ранних вариантов уцелел один — уже упомянутый «кубинский черновик». Волею случая его владельцем оказался друг Лорки Рафаэль Мартинес Надаль, известный испанский литературовед. О том, при каких обстоятельствах Лорка передал ему рукопись, Надаль вспоминает в монографии, посвященной театру Лорки. Это рассказ о дне, который Лорка и Надаль почти весь провели вместе, тогда же и записанный Надаль в дневник. Надаль вспоминает, что в начале лета 1936 года Лорка был очень подавлен. Он никак не мог решить, ехать ему в Гранаду или остаться в Мадриде. Его угнетала необходимость решения, он не находил себе места — вдруг выходил на улицу, заговаривал с первым встречным и спрашивал: «Как ты думаешь, мне ехать или остаться?» В тот день он решил: «Эту землю засеют трупы. Решено. Еду в Гранаду, и будь что будет». Эти слова вечером того же дня Надаль записал в дневник и с ужасом перечел, когда пришло известие о гибели Лорки.

Под вечер Надаль помог ему собрать вещи. Лорка сильно нервничал, в спешке совал рукописи в чемодан, все валялось у него из рук, рукописи не помещались, и, не зная, что с ними делать, он отдал Надалью большой пакет, где были частные бумаги, письма и черновик «Публики»: «Возьми и сохрани. Если со мной что-нибудь случится, сожги». «Публику» Надаль не сжег.

В своем исследовании он цитирует черновик «Публики». Кроме того, отдельные фразы и сюжетные повороты пьесы вспоминают друзья Лорки, те, кто слышал ее в авторском чтении или кому Лорка говорил о ней. Пересказ Надаля, цитаты, приведенные им, и опубликованные фрагменты, отрывочные свидетельства из мемуарных источников, из писем Лорки и переписки его друзей стали материалом для гипотетической реконструкции пьесы.

Попытка реконструкции оправдана необходимостью. «Публика» — важное звено эволюции Лорки, тем более важное, что оно связывает (и разделяет) две вершины его творчества — «Цыганское Романсеро» (1928) и андалузские трагедии (1932—1933). Путь Лорки не прост и не прям; «светоч поэта — в противоречии», — писал он. Логической последовательности в его творческом развитии нет, оно подчинено другому — музыкальному — закону: *punctum contra punctum*<sup>1</sup>. По убеждению Лорки, поэтический факт рождается из столкновения противоположностей, сплетения контрастных линий. Таким видится ему все развитие искусства («ангельские переливы Моцарта сменяет, чтобы установить равновесие, песнь Бетховена, слишком человеческая»).

<sup>1</sup> Река в Гранаде.

<sup>1</sup> Контрапункт (лат.).

Так развивается и его собственное творчество — разноразличные поиски удерживают равновесие. И не случайно в Америке, работая над остро современной «Публикой», Лорка выступает с лекциями о древнейших корнях испанского искусства — о канте хондо (андалузском «глубоком пении»), о колыбельных песнях. Это необходимо ему как противовес Нью-Йорку, символу урбанизма. Созидательный импульс противоречия вообще необходим Лорке. Поэтому в его стихах и драмах всегда сплетаются фольклор и современность, миф и обыденность, и поэтому Лорка никогда не продолжает (у «Романсеро» так и не было обещанного продолжения), но все начинает заново и, обогащенный поисками, неудачами и открытиями, возвращается к главному своему источнику — народному. После американского цикла («Позы в Нью-Йорке», «Публика», «Когда пройдет пять лет»<sup>1</sup>) Лорка создает трагедии — «Кровавую свадьбу» и «Иерму», которые по праву можно назвать великими. И американский опыт для них не менее значим, чем опыт «Цыганского Романсеро».

Среди написанного Лоркой в Америке, да и всего им написанного, «Публика» стоит особо. В наши дни в Испании и далеко за ее пределами отчетливо растет интерес к судьбе пьесы и тому, что от нее сохранилось. Американский цикл Лорки — единое художественное целое. Без «Публики» оно оказывается неполным и потому кажется хаотичным и порой загадочным. И может быть, в «Публике» — с ее графической четкостью и заостренностью проблем — ключ к разгадкам. Но это не единственная и не главная причина растущего внимания к пьесе и надежда на ее воскрешение. Очевидно, вопреки, поднятые сложным и многотемным произведением, снова звучат с той же тревожной резкостью.

Сам Лорка не считал пьесу неудачной. Ее художественная система таила, по его мнению, большие и еще нераскрытые возможности; «Публика» была для него первым шагом в будущее. Недаром пьесы американского цикла, странные для современников Лорки, рядом с фильмами Феллини и Бергмана уже не кажутся странными. В своих последних интервью Лорка настойчиво вспоминает эти пьесы: «В них — мои истинные намерения». Эти намерения в «Публике» выражены особенно отчетливо — и если это черновик, то не одной пьесы, а всего не написанного Лоркой. В эти листы год за годом уходило все, что постоянно тревожило его неразрешимостью. Персонажи «Публики» говорят сбивчиво, путаются в словах, замолкают на полуслове — и не только потому, что это черновик. В «Публике» все говорят о том, чего не могут и не хотят сказать, о том, что пытаются скрыть, но уже не в силах, и говорят устало, себя не слыша, не замечая

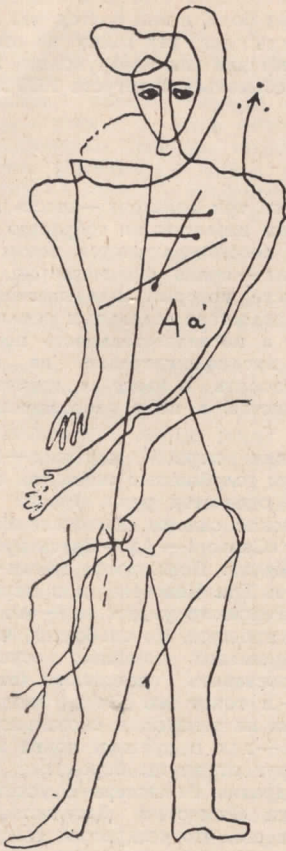
других, не ожидая ответа. Слишком много в их словах боли, и они боятся, что их поймут. Шесть лет эта пьеса не отпускала Лорку и мучила как предчувствие, которое начинает сбываться. В августе 1936 года оно сбылось.

В пьесе три действия — шесть картин. Две из них известны по собранию сочинений, три восстанавливаются почти полностью, одна — очень фрагментарно. Конечно, в тексте, который складывается таким образом, недостает отдельных реплик и даже сцен, а последовательность некоторых эпизодов предположительна, но все же можно говорить о пьесе, о драматургическом единстве, а не о разрозненных набросках.

Декорация первой картины — кабинет Режиссера: голубоватые стены, на одной — огромный отпечаток руки. Вместо окон — рентгеновские снимки. На сцене Режиссер и Слуга. «Сеньор! — Да. — Здесь публика. — Пусть войдут». Появляются маски — Четыре Кони и Три Человека, и в первую же секунду Режиссер узнает их — это его воскресшее прошлое. Но он боится, что вторжение прошлого помешает осуществить мечту — поставить спектакль «открытого театра», — и гонит их. Затем меняет светлый парик на темный, и снова входят Три Человека — как и прежде, почти не отличимые друг от друга: бородатые, во фраках. Поздравив Режиссера с успехом его постановки «Ромео и Джульетты», они убеждают его, что «открытый театр» — это видимость, воплощенная ложь. Но Режиссер знает, что публика не простит правды: «А мораль? А желудки зрителей? Маски вернутся и сожрут меня. Я видел, как маски пожирают людей».

Против воли Режиссера под звуки труб кони вносят ширму. За ней пройдут и преобразятся все персонажи. Режиссера насильно втаскивают за ширму, и через минуту из-за нее выходит Юноша в белом атласе с маленькой черной гитарой. Первый Человек, увидев его, закрывает лицо руками и кричит: «Энрике!» Второй Человек, пройдя за ширмой, становится Женщиной в черной пижаме, на ней венчик из маков, а в руках лорнет с приклеенными к нему бутфорскими рыжими усами. Спасаясь от этих наваждений прошлого, Режиссер зовет Елену. Она приходит — в тунике, у нее голубые брови и белые волосы. Преобразенный Третий Человек, уже без бороды, бледный, с хлыстом в руке, бьет Режиссера, хочет ударить Елену: «Посмотрим, кто сильнее! — Я. И всегда я», — отвечает она. И Режиссер отрекается от прежних замыслов. Отныне вступает в права «театр, погребенный песками» (песок у Лорки — постоянный символ забвения и смерти). Этот

<sup>1</sup> Публиковалась в сборниках: Ф. Гарсиа Лорка. Театр. М., «Искусство», 1957; Ф. Гарсиа Лорка. Избранное, М., «Художественная литература», т. 2.



«глубинный театр»<sup>1</sup>, противопоставленный «открытому», призван выявить истину, «погребенную», но не отпускающую ко лжи: все то, что человек погубил в себе, чему не позволил быть. В первой картине слетают самые поверхностные маски, одинаковые у всех, — бороды и фраки. И ширма открывает двойничество: Режиссер — это Энрике, Первый Человек — Гонсало, Второй Человек — Женщина в венке. Звучат трубы. Кони начинают покаянную молитву, и медленно опускается занавес.

Следующая картина — «Римские руины» — открывается диалогом Фигуры в Бубенцах и Фигуры в Виноградных Лозах. Эти персонажи сначала кажутся сюрреалистическими ожившими абстракциями, но в них есть и фольклорный смысл. Фигура в Виноградных Лозах внешне схожа с обрядовым образом майского короля, а Фигура в Бубенцах — с древним карнавальным

<sup>1</sup> Можно проследить связь этого определения с понятием о «глубоком пении», которое Лорка раскрывает в одной из лекций: «Оно поистине глубокое — глубже всех морей и колодезь, глубже сердца и голоса, которые его творят, — потому что оно почти бездонно. Через погосты столетий и шелесты пониких ветров оно шло к нам от древних народов. От первого плача и первого поцелуя».

персонажем, который восходит еще к сатурналиям. Ее черно-зеленый костюм увешан бубенцами, на спине — соломенный горб, лицо закрыто гипсовой маской с нарисованными усами, в руке — пучок прутьев. Фольклорный подтекст есть и в загадочном диалоге о превращениях, который ведут Фигуры. Пугая друг друга превращениями, в мучительном единоборстве они спорят в сущности о том, кто должен подчиниться, но едва речь заходит о власти, любовь неминуемо обращается в ненависть. В превращениях неизменно одно — безжалостность. И когда Фигура в Бубенцах превратится в луна-рыбу, Фигура в Виноградных Лозах станет не волной и не водорослью, а ножом.

Появляясь в глубине сцены, Император велит Центуриону схватить одну из фигур, а сам тем временем за колонной убивает Ребенка. Затем выходит на авансцену, медленно стаскивая прилипшие к рукам перчатки: сначала красные, потом черные. Центурион, как эхо, повторяет за ним: «Один — это один. Двух не бывает. Тем сорока, что были несогласны, я отрубил голову. Один есть один». Числа в репликах Императора — символы: один — разобщенность и одиночество, два — попытка союза, все, в чем есть или мерещится хотя бы капля любви, пусть обреченной и жалкой. Ряженных двое, и каждый пытается спасти другого, выдавая себя за него. Но жертвенность не спасает, и тогда Фигура в Виноградных Лозах застывает, сбрасывает листья и оказывается мертвой гипсовой статуей, а Фигура в Бубенцах кричит: «Предательство!» С рук Императора падает последняя пара перчаток — белая, и колонна раскалывается, а на ее месте возникает ширма — та же, что и в первой картине. Так кончается второе представление «глубинного театра».

Третья картина — традиционные оперные декорации веронского подземелья. Из гробницы в белом платье встает Джульетта:

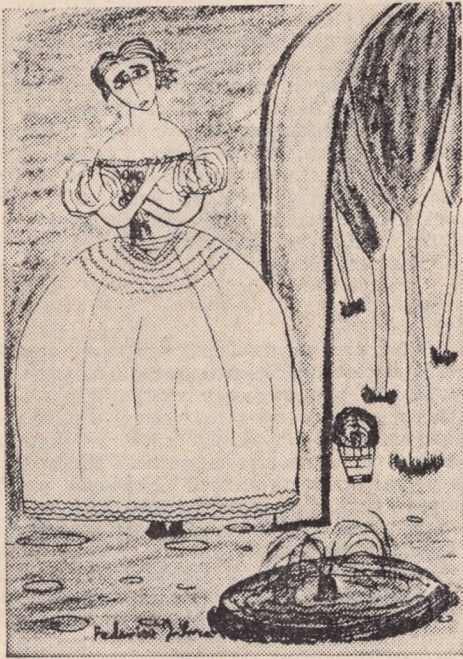
Море сна.  
Волны белого поля.  
В небе — арки, а в них пустота.  
И морская трава на подоле,  
и плывет, тяжелея от соли,  
унесенная морем фата.  
Море времени.  
Берег пустынный,  
короеда следы-письмена.  
Стекло неют в деревьях дельфины.  
Мел агоний. Руины, руины!  
Одиночество моря и сна...<sup>1</sup>

С первой минуты мир для Джульетты гибелен и страшен; ее песню прерывают крики, звон мечей — четыре подростка вот уже которую ночь домятся в гробницу, чтобы надругаться над Джульеттой: «Они хотят пририсовать мне чернильные усы».

Наверное, Лорке вспомнилась «Джоконда» Марселя Дюшана<sup>2</sup>, когда он писал

<sup>1</sup> Перевод стихов Ф. Гарсиа Лорки выполнен А. Гелескулом специально для данной статьи.

<sup>2</sup> Дюшан Марсель (1887—1968) — французский художник, один из основоположников сюрреализма.



эту фразу: в порыве отчаяния, злости и презрения к миру и самому себе Дюшан своей рукой пририсовал усы Джоконде. В «Публике» кощунствуют другие, ибо растление не коснулось ни Джульетты, ни Поэта, вновь воспевшего ее; и не коснется, как бы ни бесновался мир. Но именно мир, а не четыре маньяка: «Их четверо? Нет. Весь мир. И земля асфodelей, и земля семян. Мертвые все спорят, а живые точат ножи».

Крики приближаются, и наконец толпа врывается в гробницу. Обезумев, бесчинствуют люди. Кони преследуют Джульетту, топчут ее платье, и ржание мешается с неистовым воплем: «Хотим спать с тобой!» Жертвы и палачи (а вместе они — публика) спуют и толпятся в гробнице, в тысячный раз разыгрывая и наблюдая спектакль с заранее известным концом. Джульетта беззащитна перед табуном и толпой — напрасно она пытается отпугнуть их маской власти, призраком Парки: «Берегите гривы от моих ножниц!» Маска, если не прироста к лицу, не защищает, и мир грозит Джульетте казнь. Луна, вестница смерти, оплетает травами ее плечи.

В «Публике» впервые в драматургии Лорки появляются классические персонажи: шекспировская Джульетта и Елена — образ, идущий от Гомера к Гёте. За ними — долгая традиция, свидетельство их вечности: вневременности и современности. А для зрителя, читателя, обывателя, то есть для публики, о которой пьеса и для которой спектакль, равно для всех, читавших или не читавших Гёте и Шекспира, эти образы представляют канон, олицетворяющую любовь. И Лорка выражает через ка-

тон свое понимание любви и ее трагедии. Однажды он сказал, что хотел бы быть автором только одной пьесы — «Ромео и Джульетта».

Елена и Джульетта — два лика любви. Из-за Елены рутаются города и творятся убийства, продают душу дьяволу, но все напрасно — навечно она останется химерой, недостижимой и мучительной мечтой. Ее любят сильно и обреченно. Ей поклоняются (а поклоняются всегда идола), приносят жертвы, Джульетта любит сама. И эта любовь, не знающая жалости к себе, казалось, могла бы предотвратить убийства, но первая оказывается жертвой. И как бы ни менялись времена и сколько бы ни игрался спектакль, Елена — всегда победительница, Джульетта — всегда побежденная. Но она, мертвая, вступающая из гробницы, — самая живая в пьесе и на земле. Римскими руинами правит Император, не подвластные ему подчинены Елене; и он и Елена — химеры власти, равно жестокие и пустые сердцем властители толпы. И толпа топчет Джульетту не просто мимоходом, не только потому, что гробница попала ей на пути, но потому, что инстинктом ненависти безошибочно угадывает в Джульетте чуждое и враждебное — ее неспособность к жестокости.

Внезапно что-то отвлекает толпу, а в опустевшей гробнице псыляется Режиссер в костюме Арлекина. Его преследует Гонсало (Первый Человек), и чтобы не слышать его жалоб, Режиссер срывает с себя костюм Арлекина и бросает за колонну. Через минуту из-за колонны выходит оживший Костюм Арлекина. «Мне холодно. Электрический свет. Хлеб. Жжена резина», — едва слышно повторяет Арлекин; с каждым словом его голос становится глуше, и он не замечает Гонсало, который плача протягивает к нему руки:

«Гонсало. Скажи, скажи, что ты вернулся ко мне, Энрике!»

Костюм Арлекина (как эхо). Энрике! Энрике!»

Энрике не только прошлое Режиссера. Это маска, сотворенная Гонсало, им выдуманная, но отделившаяся от него и уже недостижимая. И, поняв это, Гонсало бросит на пол Костюм Арлекина — умирать.

Режиссер, освободившись от маски Энрике, оказывается в балетной пачке — становится балериной Гиллерминой. К ней с криком бросаются кони, и Режиссер срывает с себя балетный костюм. Из-за колонны выходит Гиллермина. Жалобно, не то удивленно, не то вопросительно, гаснущим голосом она повторяет свое имя, путая слоги. Тем временем Третий Человек в ярости срывает со Второго Человека женский костюм и венок из маков. Из-за колонны появляется Женщина в венке из маков с бледным, похожим на яйцо страуса лицом. Ее лицо лишено черт, на нем нет ни глаз, ни губ. Это не настоящее лицо и не

Н. МАЛИНОВСКАЯ  
ДЖУЛЬЕТТА И МАСКИ

обычная маска (всегда характерная), но символ лица, перволицо, на котором еще не появились или уже стерлись черты. И единственное, что на нем проступает и застывает навеки, то, что и делает его человеческим лицом,—боль. Как воплощение тайного горя, которое прячут от чужих глаз, входит в гробницу Женщина в венке из маков. Никем не узнавая, она бессильно опускается на ступени. Ее топчут кони, об нее спотыкаются люди, но, не замечая происходящего, она тихо и бессильно — до самого конца акта — бьет себя руками по лицу.

Сыграны уже почти все превращения, и настает рассветный час — смертный. Падают первые капли дождя, и все — люди и маски — застывают в ожидании последнего знака. Гудит сирена парохода, и люди начинают медленно расходиться. На сцене умирают костюмы — Арлекин на полу и Гиллермина у колонны. Джульетта спит в гробнице, укрытая красным плащом. И надо всем, что в этот час бесповоротно стало прошлым, «над всем, чему нельзя помочь»<sup>1</sup>, — запевает соловей. Дождь становится сильнее. Темнеет, и в темноте уже не видно ни Джульетты, ни мертвых костюмов. И только Женщина в венке из маков все так же тихо бьет себя руками по лицу.

По сути дела этот акт мог бы стать отдельной пьесой — о маске. За масками «Публики» — традиция, идущая из глубины веков; маска — это игра, но игра, полная сакрального смысла, часто игра со смертью. В «Капричос» Гоги маски уже ничего не скрывают: здесь маска правдивее лица. Лицо своей заурядностью обманывает, но маска не дает ошибиться, на ней — вся внутренняя фальшь, ущербность, жестокость, и маска выдает мертвеца, притворившегося живым. В древности маской называли душу мертвого. Средневековые скелеты в плащах и масках пляшут на полотнах Гутьерреса Соланы, мертвые пляшут с Ряженым на загроном карнавале нью-йоркских «Улиц и снов» Лорки.

Но не всегда за маской смерть: все глубинное прячется за маску. Маска может быть попыткой уберечься от чужого взгляда или уберечь от себя других: пусть принимают кровь за клюквенный сок, плач за смех, трагедию за фарс, но не мучаются чужой болью и не издеваются над ней. За этим и нужны были маски Режиссеру в спектаклях «открытого театра». Но неискоренимо в человеке стремление освободиться от наваждения, если не узнать, то хотя бы угадать тайну, скрытую маской. Этого требуют от Режиссера Три Человека — его двойники. Но он меняет решение не только потому, что покоряется их воле, — в какой-то мере это его собственный импульс.

В вихрях масок герои «Публики» ищут свои истинные лица, ускользающие и изменчивые. Они перебирают, примеряют,

меняют маски, не узнают в них себя или, узнавая, срывают. И маска оказывается не только внешней оболочкой, надетой для других и чуждой человеку, она оказывается его прошлым, пусть тягостным и постыдным, но выстраданным и родным. Беспомощные, покинутые, презираемые человеком, выходят эти лики прошлого на сцену в конце акта, чтобы в последний раз позвать, не услышать ответа и умереть. И смерть, сняв последнюю из масок, откроет, что ничего не было, кроме них: все маски были живыми, и каждая была болью.

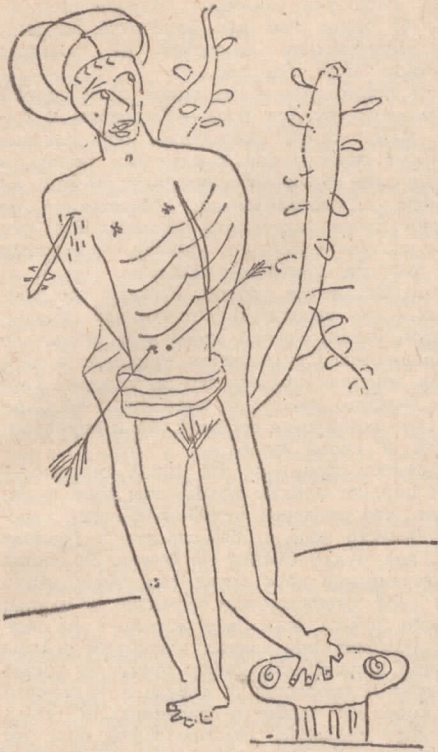
События единственной картины второго акта восстанавливаются предположительно. Действие происходит в театре (сцена на сцене) — идет представление «Ромео и Джульетты», но внезапно спектакль прерывается. Вспыхивает гражданская война. Над городом гудят самолеты. С галерки раздаются крики и выстрелы, в партер и за кулисы врывается толпа. Падают декорации, обнажая кирпичную кладку. Актеры прячутся в буфаторских развалинах, пытаются бежать, но безуспешно. Зрители, еще не понимая, в чем дело, но увлеченные общим порывом разрушения, сливаются с толпой, громящей театр. Ищут Поэта и Режиссера, попутно изощряясь в предложениях, какую именно казнь свершить над ними. Актеров выволакивают из-за кулис и заставляют повторить перед казнью сцену у балкона. Слова их объяснения заглушает гул самолетов и вой сирен. Внезапно, как бы случайно падает занавес.

Декорация предпоследней картины «Публики» (начала третьего действия) довольно сложна. В центре, несколько в глубине сцены — деревянная кровать, поставленная вертикально. На ней — Распятый в венце из синих терний. Его красный силуэт резко выделяется на фоне светлого дерева — как на средневековых каталонских фресках. Именно в этой стилистике, объяснял Лорка, и должны быть выполнены декорации — как резкий контраст к нарочито банальной декорации гробницы. После плюща и роз — голые доски кровати-креста. Слева, в глубине сцены — арки, театральные галереи и лестницы. Справа — вход в Университет.

Крестная мука в «Публике» лишена какого-либо ореола. Это всего-навсего несложная операция, каких ежедневно делаются сотни, неинтересная даже зевакам, занятым теперь мятежом. В казни Спасителя нет величия не только из-за того, что она буднична и представлена в современном медицинском антураже, но прежде всего потому, что никто не замечает ее. Но в итоге именно распятие переносит действие в иной, высший план, становится его символическим преображением.

На сцене санитары готовят инструменты и спрашивают врача, не пора ли начинать. Их слова заглушают взрывы аплодисментов, доносящиеся из театра. А мимо, не обращая внимания на Распятого, снуют люди — Студенты и Дамы, взволнованные

<sup>1</sup> А. Блок. «Не спят, не помнят, не торжуют». Избранное. М., «Художественная литература», 1972, т. 2, стр. 55.



Fadino Goria Goria

тем, что происходит рядом (в театре и в Университете). У подножия креста Дамы сокрушаются о парчовых туфельках, испачканных мазутом, и хор их заглушает слова Распятого, контрастируя с ними безмятежностью суждений и мелочностью забот. Студенты продолжают спор о нравственности, политике и литературе. Других зрителей нет. Только деловито снуют вокруг креста рабочие сцены. Лобное место — городская окраина. Вместо пик и гвоздей — лезвие, неслышно скользящее в опытной руке:

«Санитар. В восемь я приду и сделаю тебе поглубже рану в правом боку.

Распятый: Ту, где больше всего витаминов?

Санитар: Да.

И здесь же рядом идет спектакль «Ромео и Джульетта». Зрители привыкли, что в театре ряженые разыгрывают сюжетные стереотипы, более или менее поучительные. Иногда, правда, допускается ставить совершенно невероятные истории, но с одним неперенным условием: чтобы было точно и заранее известно, что это вымысел. А если бы в жизни осмелелось произойти что-либо подобное, например, «Ромео и Джульетта», о событии следовало бы умолчать,

дабы не тревожить воображение прецедентом. И потому Дамам нет дела до того, что мучит актеров и врывается в роль. Важно одно — чтобы слепок с канона был со всех точек зрения благопристойен. И как это ни парадоксально, того же потребует после погрома толпа, как только dokonчит с прошлым и займется устройством зрелищ. Не будет открыта никакая истина, и менее всего — истина, которой чревато искусство. Судьба ее та же, если не хуже:

«Распятый. А людей пустили в театр, погребенный песками?

Санитар. Какое там. Все выходы стерегут механики и солдаты».

Для толпы, которая смотрит спектакль, «Ромео и Джульетта» — канонический вымысел, история, которой никогда не было и не могло быть, но которую уже четыреста лет ставят, не задаваясь вопросом о степени жизненной правды. Но властью поэзии и театра на какой-то миг исчезает толпа, явившаяся поглазеть на зрелище, — в зале остаются люди. И, не сдерживая слез, они оплакивают то, что с ними уже никогда не случится, заранее утешенные тем, что этого не случилось никогда и ни с кем. Ради этих слез и этой печали — того, что осталось в них человеческого, — они и заставят актеров повторить сцену у балкона. Но негодование снова превратит их в толпу, как только они поймут, что происходящее на сцене не игра, что невозможное — любовь — было на земле и сейчас творится у них перед глазами, пусть в самых странных и непривычных образах. Как личное оскорбление воспринята каждым эта любовь, как напоминание о собственной ущербности. И потому расправа неизбежна.

Любовь в этом спектакле жестока и часто жалка. Ее стыдятся, скрывают, проклинают, казнят, считают преступной, но не могут от нее освободиться. Но как бы ни была она твистна, любовь остается любовью и тем непременно оборачивается трагедией. И во всем творчестве Лорки любовь — это и проклятие и озарение, открытие истины и обретение себя, словно только затем, чтобы после было большей потерей. У нее нет иного конца, кроме смерти: ни полюбить, ни разлюбить нельзя по своей воле. И кто бы ни мучился любовью, пусть самый ничтожный человек — смешной, старый, сумасшедший, пусть даже не человек вовсе, а всеми презираемое существо, которому единодушно отказывают вообще в способности чувствовать, — беззаветность и обреченность уравнивает их всех с шекспировской Джульеттой. Еще в своей первой, юношеской, пьесе о любви таракана к бабочке Лорка утверждал: «На всех уровнях жизни с равной напряженностью рождается любовь». И на премьере одним это показалось умильным, другим — до крайности смешным. В «Публике» он выбирает иные примеры, разом исключая и умиле-

Н. МАЛИНОВСКАЯ  
ДЖУЛЬЕТТА И МАСКИ



ние и смех. Эта резкость от горечи. А за ней — и в «Публике», и во всем, что пишет Лорка, — его выбор.

И выбор его неизменен: он всегда с обреченными. Есть поэты, которые, не оглянувшись, пройдут мимо человека безмятежного, но в них всякая обида и тоска отзовется. Их притягивает неприкаянность и незащитность, любая боль, несправедливость, нездоровье (неприкаянность — нездоровье социальное). В них болезненно живо чувство внутреннего единения, душевного родства со всеми отверженными — нищими, убогими, изгоями, изгнанниками. И безумной старухе, всеми покинутой, и самоубийце, наперед зная, что он самоубийца, они вслед глядят до боли в глазах и, что главное всего — зная свою вину перед ними. Вину нашедшего свой путь — перед заблудшим, сумевшего сказать — перед бессловесным (вечная вина поэта перед людьми), здорового — перед больным, живого — перед умирающим. Ни один «здоровомыслящий» человек не признает этой вины и не простит признания её поэту. Но тем определеннее выбор: «Гранада научила меня быть с теми, кого преследуют: с цыганами, неграми, маврами, евреями, ведь в каждом из нас есть что-то от них».

Герои Лорки — из братства отверженных. Любовью или жертвой, надеждой, верностью или просто цельностью души они отделены от толпы и потому обречены, как обречен Поэт, воскресивший старинную историю любви, Режиссер, открывший театр глубинной правды, и всякий, не причастный толпе.

К концу акта все понимают, что спастись не удастся никому: у дверей — стража (стреляют без предупреждения), на улицах — резня, и вот-вот снова начнется бомбежка, хотя от города, где разворачивается действие, и после первой бомбежки остались одни руины. Никто не помнит, с чего все началось, но резня уже не может остановиться. Это не только разгул инстинктов. Главная причина резни — нетерпимость, а за ней таится если не осознание, то ощущение своего ничтожества, которому ведом один способ самовыражения и самоутверждения — насилие. Выволочена из-под кресел Джульетта. Ее убивают по инерции, просто так, «чтобы посмотреть, что у нее внутри». А потом, протискиваясь поближе, долго вглядываются в искаженные смертью черты. И начинают расхохотаться, не поднимая глаз, словно трезвея, потрясенные не убийством, а тем, что оно им открыло: какими бы разными ни казались люди друг другу, сколько бы масок ни носил или ни встречал человек, за ними одно: «гроздьба ран и полная растерянность».

И после того как за сценой пропоет соловей и вестники расскажут о смерти Джульетты, рухнут театральные лестницы и начнется агония Распятого. И все три действия, наконец, пересекутся. Дамы испугаются, услышав голос Распятого, — они принимали его за театральную скульптуру. И на их глазах произойдет последнее превращение — повернется деревянная кровать, и

красный силуэт на кресте сменится черным: Распятый окажется Первым Человеком. И перед тем как опустится занавес, луч прожектора высветит из темноты мертвое лицо Гонсало.

Все происходящее на сцене и за сценой комментируют два хора — Студенты и Дамы. Дамы самым банальным образом выражают подходящие к случаю эмоции и временами изрекают прописные истины, не годные к употреблению: «Мятежники не имеют права осквернять могилы!» Все, что они говорят, — черепев, повтор, и поэтому их хор на удивление слаб.

Хор Студентов другой. Каждая его реплика — это вывернутая наизнанку предыдущая. Разногласица этого хора никак не разрешается. Студенты не приходят к единому мнению, потому что за каждым словом каждого участника хора стоит не только свое понимание событий, но и неуверенность в своей правоте.

Кажется странным, что перед смертью — при первых криках толпы оба хора понимают, что расправа неизбежна, — они говорят, вместо того чтобы спастись. Говорят так, как будто смерти не будет. Но споря и не понимая друг друга, они неожиданно для себя оказываются согласны в одном: нужно, чтобы жило все живое — вне всяких условий, вне всяких категорий пользы (всегда корыстных). Равны права на жизнь у зерна и спорыньи, у дерева и у нароста на коре. «И ядовитые гусеницы, и рыбы, больные проказой, должны жить, пока им живется», — говорит голос из хора. Оба хора смолкают задолго до конца действия — не за ними последнее слово. Они смолкают, так и не поняв, что пришли к решению, что сбивчиво и резко, с почти абсурдной аргументацией говорили о спасении. Через несколько лет хор в «Кровавой свадьбе» повторит сказанное ими — уже спокойно, горестно и просто: «Мир велик. Все могут жить в нем».

«Публику» кончает разговор Режиссера с Фокусником. На первый взгляд их диалог ничего не добавляет к пьесе — и так ясно, что все попытки Режиссера создать театр глубинной правды кончились ничем, а сам он едва не погиб. Внешнее движение пьесы уже исчерпано, и эта картина завершает линию внутреннего развития. Она возвращает героя (как это часто происходит в драмах Лорки) к первоначальной ситуации, подчеркивая контраст между духовной слепотой героя в начале и его прозрением в конце. Спасение Режиссера в предыдущей картине — только отсрочка. Ему было не суждено погибнуть от рук толпы как будто только затем, чтобы теперь встать лицом к лицу со смертью. Это недолгое время дается ему для последнего слова.

Смерть-Фокусник во фраке и длинном плаще белого шелка, с цилиндром в руках входит в кабинет Режиссера. Он торжествен, приступая к ритуалу, иронически снисходителен и жесток — каждым словом он напоминает Режиссеру о тщете его поисков и крахе судьбы. Случайному свидетелю могло бы показаться, что это холодная свет-

ская беседа о постановке, которая так «блестяще не удалась», но на самом деле они говорят не бесстрастно и о главном — о жизни, смерти и о любви. Фокусник убеждает Режиссера, что «блестяще не удалась» не только постановка, не только его судьба, но и жизнь вообще: «любовь могла, но не сумела спасти». Их разговор прерывает появление нового персонажа — это Мать Гонсало, Женщина в черном: «Рыбаки принесли мне утром огромную луну-рыбу — мертвую, израненную — и кричали: вот твой сын! Кровь текла у него изо рта тонкой струйкой, а дети смеялись и красили кровью ботинки». Фокусник изыщным жестом накидывает на нее плащ, и Мать Распятого исчезает. Снова Режиссер остается на сцене один на один с Фокусником. И тот по-светски изысканно издевается над ним, упиваясь иллюзией всевластия, — ведь мановением руки он может превратить человека в иголку, в каплю чернил. И только одно превращение — в дрожащую жертву — не всегда удается:

«Фокусник. Подымитесь еще на одну ступеньку — и вы увидите, что человек — былинка.

Режиссер. Нет, не былинка. Пловец».

И может быть, впервые в жизни он — измученный, почти сломленный, не сумевший сделать ничего, кроме ошибок, никому не принесший ничего, кроме горя, — может быть, он впервые становится человеком, когда своей волей, не обманываясь иллюзиями, выбирает небытие.

Фокусник прерывает Режиссера, и по его знаку вместе с Режиссером и Слугой исчезает вся левая половина декораций, от-

крывая высокое, ослепительно голубое небо с медленными облаками. Идет дождь из перчаток — белых и твердых, как руки, — и, постепенно стихая, переходит в снег. Фокусник обмахивается веером, а за сценой голоса едва слышно повторяют начальный диалог. Свет не гаснет, и занавес медленно опускается.

Действие «Публики» завершается там же, где началось, а время, разделяющее эти сцены, неопределенно — может быть, это только миг воспоминания. Но дело не в реальном времени, а в том, что между этими сценами умещаются, как и положено в мистерии, все поиски — любви, истины, себя, — вся жизнь и ее итог. Пьеса постепенно уходила вглубь: спускалась с подмостков «открытого театра» в римские руины, оттуда — в веронское подземелье и еще глубже — к «погребенному песками», в поисках последней правды. В начале пьесы Режиссер выбрал свой путь к истине и не отступил ни под тяжестью краха, ни перед лицом смерти. И пусть ценою жизни, но в «глубинном театре» поднялся занавес, чтобы предостеречь против доктрины, готовой сорваться с цепи, и напомнить истину, которую придется выстрадать еще не раз: «Каменная стена догмы рассыпается от единой капли живой крови».

«Стихи сбываются. Поэтому не все пишу», — заметила в одном из писем Марина Цветаева. Может быть, сходное чувство было и у Лорки, который годами оттягивал издание своих книг. И поэтому, сколько бы ни возвращался он к «Публике», мучимый горьким знанием будущего, пьеса не могла быть кончена, и черновик, отданный другу, велено было сжечь.

