

*Портнова Татьяна Владиславовна*

Гранадаский университет,  
Испания, 18002, Гранада, ул. Пас, 18  
aredel@bk.ru

*Войтехович Роман Сергеевич*

Тартуский университет,  
Эстония, 50409, Тарту, ул. Ю. Лииви, 4-201  
voitehh@mail.ru

## Литературные источники образа Испании в творчестве Марины Цветаевой

**Для цитирования:** Портнова Т. В., Войтехович Р. С. Литературные источники образа Испании в творчестве Марины Цветаевой. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (2): 272–290. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.204>

В статье анализируются литературные источники испанской темы в поэзии М. И. Цветаевой. Испанская тема в русской культуре и русско-испанские связи давно и плодотворно изучаются, но творчество Цветаевой эти исследования затрагивают только sporadически (чаще в связи с образами Кармен и Дон-Жуана, с переводами Ф. Гарсиа Лорки). Несмотря на то, что имеется множество работ, посвященных рецепции образов различных стран у Цветаевой, исследований, анализирующих образ Испании на протяжении всего творчества поэтессы, не существует. При этом образы испанского происхождения встречаются уже в одном из первых стихотворений Цветаевой «Проснулась улица...», а последний год ее жизни был связан с переводами Гарсиа Лорки. В настоящей статье литературная основа таких текстов впервые рассматривается последовательно и относительно полно: известные Цветаевой в переводе народные испанские песни, произведения П. Кальдерона, М. Сервантеса, Гарсиа Лорки и др.; произведения русских поэтов (А. С. Пушкина, М. А. Волошина, Е. И. Дмитриевой, К. Д. Бальмонта, А. А. Блока, С. Я. Парнок, П. Г. Антокольского и др.) и зарубежных авторов (П. Мериме, В. Сарду, Ж. Санд, Г. Агилар, О. Уайльда и др.). Авторы статьи приходят к выводу, что цветаевский образ Испании — вариант общеевропейского испанского мифа, имеющего принципиально гетерогенный характер и сформированного источниками полиэтнического происхождения.

*Ключевые слова:* М. И. Цветаева, образ Испании, литература, Серебряный век, испанский миф.

В поэтическом мире Цветаевой важную роль играет ее своеобразная поэтическая география, в которой представлены Россия, Германия, Франция, а также Италия, Чехия, Польша, Норвегия, Швейцария, Греция и даже страны востока: Египет, Персия, Индия, Япония и Китай (перечень далеко не полон). Что касается Испании, то и она, безусловно, занимает свое место в этом ряду; испанские мотивы в творчестве Цветаевой изучались преимущественно при описании образов Кар-

мен и Дон Жуана [Голицына 1986; Бройтман 2005; Косенко 2012] и при анализе ее переводов из Ф. Гарсиа Лорки [Азадовский 2009; Polilova 2020]. В настоящей статье мы попытаемся рассмотреть всю известную нам совокупность испанских мотивов Цветаевой, проследив по возможности их литературные источники. Прояснение состава этих источников и составляет цель нашей работы. Мы преимущественно оставляем в стороне очень важную аудиовизуальную составляющую нашей темы, связанную с музыкой, живописью и театром.

### «Дон-Кихот» Мигеля де Сервантеса

Как отмечают исследователи, рецепция романа М. де Сервантеса «Дон Кихот» (1605–1615) в русской культуре — пример наиболее успешного и значимого влияния испанской литературы на русскую [Багно 2001]. М. П. Алексеев отмечает, что до 1760-х гг. роман не был широко известен в России и вначале в нем видели только пародийный аспект, но в эпоху романтизма началась философско-эстетическая интерпретация [Алексеев 1964]. В испанском романе русские увидели идею спасения человечества и восстановления утраченных духовных ценностей; тема донкихотства сопровождала дискуссии о формировании русской интеллигенции, появилось даже понятие «русского донкихотства» [Багно 2001].

Для Цветаевой «Дон Кихот» — обязательная к прочтению классика, что следует из письма В. В. Розанову в 1914 г.: «Ася... не читала Дон-Кихота, а я только этим летом прочла “Героя нашего времени”, хотя и писала о нем сочинения в гимназии» [Цветаева 1994–1995, т. 6: 121]. В 1919 г. Цветаева дважды возвращается к испанскому роману в своих записях, демонстрируя знание текста:

Самоубийство: lâcheté души, превращающаяся в героизм тела. То же самое, как если бы Дон-Кихот, струсив, послал в сражение Санчо-Пансо<sup>1</sup> — и тот повиновался [Цветаева 2000–2001, т. 1: 318].

Боюсь, что я как Дон-Кихот со своей библиотекой рыцарских романов, скоро начну donner de l'Altesse (раздавать титулы, букв. «высочества». — Т. П., Р. В.) всем — не лакеям (ибо где есть лакеи, там есть Светлость!)... товарищам! [Цветаева 2000–2001, т. 1: 384].

Если первая запись может быть навеяна схематизмом интерпретаций, то вторая требует знания текста, хотя мотив возвеличивания реальности фантазией — основной для образа Дона Кихота (мельницы становятся великанами, Альдонса — Дульсинеи и пр.), что, в частности, настойчиво разрабатывалось в рамках концепции «творимой легенды» Ф. К. Сологубом.

В 1919 г. семилетняя дочь Цветаевой Ариадна также знакомится с «Дон Кихотом»: «А-а! Я знаю — губернатор. Это в Дон-Кихоте — губернатор!» [Цветаева 2000–2001, т. 2: 11]. Спустя шесть лет, в 1925 г., в письме к Е. А. Ляцкому Цветаева шутливо сравнивает с Дон Кихотом своего мужа С. Я. Эфрона, отводя себе роль Санчо Пансы [Цветаева 1994–1995, т. 6: 782–783].

Характерно, что Цветаева иногда вспоминает Сервантеса по ошибке, без достаточных оснований, чтобы придать своему тексту бóльшую весомость и вырази-

<sup>1</sup> Здесь и далее орфография автора сохранена.

тельность. Так, в эссе «Наталья Гончарова» (1929) при описании испанского опыта художницы Н. С. Гончаровой Цветаева пишет: «На родине Сервантеса, в Саламанке, Гончарова проводит больше полугода и здесь же начинает “Литургию” — громадную мистерию по замыслу Ларионова и Дягилева, по бытовым соображениям не осуществленную» [Цветаева 2006: 118]. Вероятно, источником этого эпизода послужили устные рассказы художницы, никак не проверенные Цветаевой: учеба Сервантеса в университете Саламанки — легенда, а родился писатель в Алькаладе-Энарес. Но посещение «родины» Сервантеса для Цветаевой — важный штрих, повышающий символическую значимость путешествия Гончаровой.

Насколько важен для Цветаевой «Дон Кихот», показывает и эссе Цветаевой «Пушкин и Пугачев» (1932), где герой Сервантеса оказывается в роли родоначальника всех романтических героев: «...и Карл Моор, и Гёц, и Лара, и Мцыри, и собственный пушкинский Алеко — идеи, в лучшем случае — видения, Пугачев — живой человек. <...> Сравнимый только с другим реалистическим героем, праотцом всех романтических: Дон-Кихотом» [Цветаева 1994–1995, т. 5: 512–513].

Для Цветаевой романтика, романтизм — важнейшая часть собственной идентичности, что видно, например, по финалу статьи «Детям». Статья заканчивается апокрифической крылатой фразой В. А. Жуковского: «Романтизм — это душа» [Цветаева 1994–1995, т. 7: 647]. Дон Кихот — блестящая иллюстрация подобного романтизма: именно для него душевный мир оказывается сильнее внешних материальных обстоятельств и пользы. В статье Цветаевой о Пушкине появление этого образа мотивируется пушкинским словоупотреблением: «Что все взаимоотношение Гринева с Пугачевым как не рыцарский роман? Чистейший, скажем по-пушкински, донкишотизм» [Цветаева 1994–1995, т. 5: 523].

Однако, как любезно указал нам А. А. Егоров, по данным «Словаря языка Пушкина» (2000), слово «донкишотизм» у Пушкина не встречается, а сам герой Сервантеса упомянут один раз: «Дон-Кихот Белогорский», — так обращается Швабрин к своему сопернику Петру Гриневу [Пушкин 1977–1979, т. 6: 366]. От «Дон-Кихота» Гринева Цветаева и произвела «донкишотизм» Пугачева: выявляя «родство» Гринева и Пугачева, Цветаева выявляет и благородную «испанскую» основу этого родства.

Видимо, Сервантес перечитывался Цветаевой и в 1937 г. (возможно, вслух для двенадцатилетнего сына) в Лакано-Осеан, недалеко от границы Испании: «Но так как мне еще нужно достать китайские книги, а Мур очень устал, укладываю его пока одетого на постель, ...а сама сажусь читать Дон-Кихота» [Цветаева 1999: 369]. Роман Сервантеса определенно занимал прочное место в круге чтения Цветаевой, в том числе и тогда, когда, по ее словам, реальная (охваченная войной) Испания «придвинулась, а лже-Испания отодвинулась» [Цветаева 1994–1995, т. 4: 329].

### **«Жизнь есть сон» П. Кальдерона и другие переводы К. Д. Бальмонта**

Виднейшим и наиболее близким и актуальным для Цветаевой пропагандистом и переводчиком испанской литературы был Константин Бальмонт. Возможно, именно его авторитетом обусловлено первое появление испанских мотивов в поэзии Цветаевой. В этом случае влияние переведенных текстов сочетается с влиянием оригинальной бальмонтской поэзии. Но знакомство с Испанией было у Цветае-

вой не только опосредованным. По воспоминаниям А. И. Цветаевой, в двенадцать лет Марина подружилась в лозаннском пансионе с сестрами-испанками Кончиттой и Кармен Ангуло [Цветаева 2008, т. 1: 211]. Тогда же ее мать Мария Александровна Цветаева занялась испанским языком и пыталась читать испанские книги в оригинале [Цветаева 2008, т. 1: 250]. Не исключено, что в ее библиотеке были и первые выпуски бальмонтовских переводов шести драм П. Кальдерона де ла Барка (публиковались в 1901, 1902 и 1912 гг.), в том числе и «Жизнь есть сон» («La vida es sueño», 1635). Парафразой этой звучной формулы Цветаева украсила финал одного из ранних своих стихотворений, не включенных в сборники, — «Проснулась улица...» (1908): «Уснуть, забыться бы с отрадной думою, / Что жизнь нам грезится, а это — сон!» [Цветаева 1994–1995, т. 1: 11]. Строки Цветаевой перекликаются и со знаменитым монологом Сегисмундо в переводе Бальмонта:

Что жизнь? Безумие, ошибка.  
Что жизнь? Обманность пелены.  
И лучший миг есть заблужденье,  
Раз жизнь есть только сновиденье,  
А сновиденья только сны [Кальдерон 1989: 90].

Эта формула отразилась и в поэзии самого Бальмонта, которой Цветаева сильно увлекалась в 15-летнем возрасте (1907–1908). Так, в сборнике «Горящие здания» (1900) пятому разделу «Страна Неволы» предпослан эпитаф из Кальдерона («Моя мысль — палач»), а третья строфа стихотворения «Раненый» гласит: «Есть только мысль, есть призрачное море, / Я чувствую, что эта жизнь есть сон» [Бальмонт 2009: 248].

В конце 1914 г. Цветаева могла видеть постановку пьесы Кальдерона в новооткрытом Камерном театре А. Я. Таирова. Уже к 1918 г. она совершенно точно знает источник этой формулы: «Детская книжка есть: “Во сне все возможно”, и у Кальдерона еще: “Жизнь есть сон”. А у какого-то очаровательного англичанина... “Я ложусь спать исключительно для того, чтобы видеть сны”» [Цветаева 1994–1995, т. 4: 448]. Вторая часть приведенного пассажа позднее отозвалась в диптихе «Сон» (1924): «В постель иду, как в ложу: / Затем, чтоб видеть сны...» [Цветаева 1994–1995, т. 2: 245].

Возможно, имя героини стихотворения Бальмонта «Анита» (1903), «испанки стройной с горящими глазами», к которой герой обращается: «Anita! Adorada!» [Бальмонт 2009: 150], косвенно сказалось на операциях с именем Ани Калин (Анны Самойловны Калин, 1896–1984), гимназической подруги сестер Цветаевых. В посвященном ей стихотворении «Эльфочка в зале» («Вечерний альбом», 1910) сказано: «И в сумерках зимних нам верилось власти / Единственной, странной царевны Аниты» [Цветаева 1994–1995, т. 1: 55]. Как утверждает А. И. Цветаева, стихотворение было написано в 1908 г. после прослушивания «Танца Анитры» из сюиты Э. Грига «Пер Гюнт» [Цветаева 2008, т. 1: 265]. Анитра в одноименной пьесе Г. Ибсена — дочь вождя бедуинов, и Аня Калин, таким образом, проецируется на образ южной царевны, но Цветаева делает из «мавританки» испанку, используя испанский уменьшительно-ласкательный суффикс (ср. Кончитта — от Конча, Консепсьон), возможно — под влиянием Бальмонта.

Пик уже несомненного влияния испанских мотивов К. Бальмонта на Цветаеву приходится на 1919 г., когда были написаны пьеса «Приключение» и стихотворение «Бальмонту». В это время Цветаева много общается со старшим поэтом и в ее записных книжках появляются записи о различных сюжетах испанского происхождения.

В пьесе «Приключение» (1919) действуют три испанских персонажа: посол испанский, 1-й испанец, 2-й испанец (последние два — марионетки). Вместе с ними в текст попадают и такие испанские реалии, как мантилья, кабалеро и гидальго (цветаевское написание слова *идальго*). Испанские персонажи наделяются и характерными «испанскими» чертами характера.

В стихотворение «Бальмонту» (1919) отражена любовь адресата к Испании. Для своего посвящения Цветаева выбирает 4-стопный хорей, которым нередко имитируется испанский силлабический 8-сложник:

Лишь камзол теснее стянут:  
Голодаем как испанцы.  
Будет наш ответ у входа  
В Рай, под деревцем миндальным:  
— Царь! На пиршестве народа  
Голодали — как гидальго!

[Цветаева 1994–1995, т. 1: 493–494]

«Голодали» — почти анаграмма «гидальго». Так (идальго) именовался беднейший слой испанского дворянства. Наиболее известным литературным представителем этой социальной прослойки является Дон Кихот. Документальным комментарием к стихотворению служит запись Цветаевой, сделанная в ноябре 1919 г.: «Бальмонт — в женском... платке — в постели... рядом блюдец с картошкой, жаренной на кофейной гуще: ...Я перевел Шелли, Кальдерона... Дальше остается только голодная смерть!» [Цветаева 1994–1995, т. 4: 542].

После четвертой строфы в тексте изначально были строки:

Что ж! — А всё ж чумную челядь  
В страхе держит, как держала,  
Оттопыренная челюсть  
Всех... Эскуриала. [Цветаева 1994–1995, т. 1: 614]

В последней строке — пропуск, в который идеально вписывается двусложное слово с ударением на второй слог (царей, владык, князей): «Оттопыренная челюсть / Всех <владык> Эскуриала». Речь идет о Габсбургах, обладавших указанной портретной чертой, получившей эпонимическое значение («Габсбургская челюсть»). Эскуриал (Эскориал) — испанский дворец, монастырь и по совместительству резиденция короля Испании Филиппа II. После смерти Филиппа II его преемник Филипп III приказал построить крипту-усыпальницу, а Филипп IV издал указ о том, чтобы в Эскориале начали погребать испанских монархов. В. Е. Багно отмечает, что русские путешественники видели в Эскуриале прежде всего мрачную гробницу испанских королей [Багно 2004].

Позднее, 29 июля 1924 г., как отмечает Г. Б. Ванечкова, Цветаева запишет в альбом Е. А. Ляцкого переведенную Бальмонтом белым 4-стопным хореем испанскую

песенку [Ванечкова 2006: 187–188]. В.С.Полилова обратила внимание на то, что в «Повести о Сонечке» (1937) Цветаева процитирует также испанскую коплу (разновидность народной песни) в переводе Бальмонта [Polilova 2020: 235]. Таким образом, в переводе Бальмонта Цветаевой был известен не только Кальдерон, но и народные песни. В период увлечения темой Дон Жуана (1917) Цветаева могла заинтересоваться и пьесой Тирсо де Молины «Севильский обольститель, или Каменный гость» в переводе Бальмонта. Позднее в «Слове о Бальмонте» (1936) она упомянет Тирсо де Молину среди авторов, переведенных поэтом «со вступительными очерками и примечаниями»: «Кальдерон — 4 тома — 1400 стр<аниц>... Лопе де Вега, Тирсо де Молина» [Цветаева 1994–1995, т. 4: 276]. Знакомство Цветаевой с перечисленными авторами вполне вероятно, но требует дополнительного изучения.

### Произведения святой Терезы Авильской

Предположительно можно говорить о знакомстве Цветаевой с творчеством святой Терезы Авильской (1515–1582), испанской монахини ордена кармелиток, мистика и поэта. Цветаевой наверняка была известна и скульптурная композиция «Экстаз святой Терезы» (1645–1652) Дж.Л.Бернини, запечатлевшая один из сюжетов писательницы, отразившийся и в поэме Цветаевой «На Красном Коне»: «И входит, и входит стальным копьём / Под левую грудь — луч» [Цветаева 1994–1995, т. 3: 22]. Сюжет этот коррелирует с популярным в иконописи мотивом пронзенного сердца богородицы, восходящим к словам Евангелиста: «Тебе самой оружие пройдет душу...» (Лк. 2:34–35).

Цветаева писала о святой Терезе Пастернаку в 1931 г.: «Я знаю только одну счастливую любовь: Беттины к Гёте. Большой Терезы — к Богу. Безответную. Безнадёжную. Без помехи приемлющей руки. Как в прорву» [Цветаева, Пастернак 2008: 535]. Возможно, образ святой Терезы («страстной» монахини) повлиял на цветаевское восприятие Марианны Алькофорато, а точнее — приписанных ее авторству «Португальских писем», французского эпистолярного романа XVII в., созданного Г.Ж.Гийерагом и переведенного на немецкий язык Р.М.Рильке. По происхождению Алькофорато была португалкой, но в цветаевском восприятии она остается испанкой. 13 сентября 1928 г. Цветаева пишет Н.П.Гронскому: «Книга не любовницы, а любящей. Моя книга — если бы я не писала стихи. Думал ли ты хоть раз, читая, что она с ним — лежала... А ведь тоже был — первый раз! И пуще, чем Хлоин... МО-НАШКА! ИСПАНКА! Но все сгорает, чистота пепла» [Цветаева, Гронский 2004: 119].

### Максимилиан Волошин и Елизавета Дмитриева

Мы уже сказали о Бальмонте как переводчике и отчасти затронули необъятную испанскую тему в его собственном творчестве. Переводчицей с испанского была и Елизавета Дмитриева, известная под псевдонимом Черубина де Габриак. Как известно, Цветаева переписывалась с последней, а в 1910 г. сблизилась и с другим участником этой мистификации — М.А.Волошиным. Крымский Коктебель оказался местом, где испанские мотивы нередко использовались для литературных и жизнетворческих игр и розыгрышей, в одном из которых принимала участие Е.Я.Эфрон [Цветаева 2008, т. 1: 399–400].

Литературное влияние испанских мотивов М. А. Волошина и Черубины де Габриак также могло отразиться в творчестве Цветаевой. В стихотворении «Пленница» («Вечерний альбом», 1910) описана инфанта, томящаяся в Эскуриале. Текст наполнен испанскими реалиями в рифменной позиции: *Эскуриала — хорала, балдахин — мандолин, виньеты — кастаньеты* и пр. Волошин воспел названный инструмент в стихотворении «Кастаньеты» (июль 1901), написанном в Вальдемозе (Майорка), при этом у него дома были кастаньеты из Севильи [Цветаева 1994–1995, т. 4: 201], упомянутые Цветаевой в очерке «Живое о живом» (1932). А. И. Цветаева вспоминает, как Волошин читал им с сестрой свое стихотворение «Кастаньеты» [Цветаева 2008, т. 1: 580–581].

В очерке «Живое о живом» Цветаева указывала и на ряд своих переключек с поэзией Черубины де Габриак. В двух стихотворениях последней встречается образ инфанты. Например, в стихотворении «Пророк» (1909–1910): «Мерцали нам со стен сияньем бледным / Инфант Веласкеса тяжелый шелк [Габриак 1999: 89]. В стихотворении «Серый сумрак бесприютней...» обстановка и настроение инфанты напоминают цветаевские, особенно в финальных строках: «Бледный лик больной инфанты / В серой мгле» [Габриак 1999: 78].

С коктебельской обстановкой связано и стихотворение «Сердце, пламени капризной...» (1913), в котором появляется и мотив испанского замка: «Жизнь подобна кораблю: / Чуть испанский замок — мимо!» [Цветаева 1994–1995, т. 1: 179]. В подтексте — воспоминания о свадебном путешествии семьи Эфронов в 1912 г. на Сицилию. В письме к Волошину от 1 апреля 1912 г. С. Я. Эфрон сравнивает Сицилию с Крымом и упоминает испанские замки: «Сицилия во многом напоминает Коктебель. <...> Много развалин испанских и генуезских замков» [Цветаева 1999: 129]. Испанские замки упоминаются неслучайно. Королевство Сицилия почти два столетия было вице-королевством Испании (1515–1713), а связь с Крымом подчеркивается потому, что сам Волошин неоднократно отмечал сходство Крыма и Испании [Багно 2004]. Вслед за образом испанского замка следует антитеза: «Все, что неосуществимо, / Я сама осуществлю» [Цветаева 1994–1995, т. 1: 179]. Испанский замок — образ мечты и локальная контекстуализация воздушного замка, отсылающая к образу Черубины де Габриак как порождению царящего в Коктебеле духа творчества.

## П. Г. Антокольский, О. Уайльд и Ж. Санд

В декабре 1917 г. Цветаева знакомится с актером и поэтом П. Г. Антокольским, автором пьесы на испанский сюжет «Кукла инфанты» (1916), написанной по мотивам рассказа О. Уайльда «День рождения инфанты» (1888). В пьесе встречается ряд испанских мотивов (Гренада, инфанта, костры инквизиции). Вскоре и в пьесе «Каменный ангел» (1919) Цветаевой в реплике Амура, обращенной к торговцу-еврею, мелькнет тот же «испанский» мотив: «...смотри, старик, чтоб так же / Не поглотил тебя огонь костра / Святейшей инквизиции» [Цветаева 1994–1995, т. 3: 431].

В роли инфанты Цветаевой запомнилась актриса англо-итальянского происхождения С. Я. Голлидей (1894–1934), которой Цветаева позднее посвятила свое самое большое прозаическое сочинение — процитированную выше «Повесть о Сонечке» (1937). Однако в цикле «Стихи к Сонечке» (1919) Голлидей появляется не

в виде инфанты, а в более привычном для этого периода образе Кармен, которому соответствует и «огненная» метафорика позднейшего описания:

Передо мной маленькая девочка. Знаю, что Павликина Инфанта! ...с двумя огромными черными глазами, с пылающими щеками. ...живой пожар. <...> Две черных косы, одна на спине, другая на груди, точно одну костром отбросило. И взгляд из этого пожара — такого восхищения, такого отчаяния, такое: боюсь! такое: люблю! [Цветаева 1994–1995, т. 4: 298]

Новая версия Кармен, вдохновленная Голлидей, — «сигарера». Образ «сигареры» Цветаева объясняла так: «...географическая испаночка, не оперная. Уличная испаночка, работница на сигарной фабрике. Заверти ее волчком посреди Севильской площади — и станет — своя. Недаром я... сгоряча и сразу назвала ее в одних из первых стихов к ней: “Маленькая сигарера!”» [Цветаева 1994–1995, т. 4: 329]. В целом «сигарера» из цветаевского цикла вполне соответствует типу Кармен в части свободной любви, но лишена «роковых» и «губительных» черт своего прототипа. Это как бы смягченный вариант Кармен — с примесью «инфанты».

Еще один испанский подтекст к образу Сонечки — певица Консуэло из одноименного романа Жорж Санд, испанская цыганка «мавританских» кровей (прототип — П. Гарсия Виардо).

## В. Сарду и Г. Агилар

В стихотворении Цветаевой «Колдунья» («Вечерний альбом», 1910) воссоздается мир западного католического средневековья: рыцари, колдуны, сжигаемые на костре аббатами, летающие «лунные» кони и эльфы. Связь с испанскими мотивами — не прямая, а реконструируемая, но позднее она проявляется в вариациях исходного сюжета. Мотивы «Колдуньи» варьируются в стихотворении «Они и мы» («Волшебный фонарь», 1912):

Героини испанских преданий  
Умирали, любя... <...>  
Потому, как испанские девы,  
Мы не гибнем, любя, на костре  
[Цветаева 1994–1995, т. 1: 100].

Одним из источников «Колдуньи» Цветаевой является одноименное стихотворение Бальмонта «Колдунья» («Только любовь», 1903). Оно написано тем же размером и строфой (6-стишие Ам43 ababab). Баллада посвящена герою, который отдал себя во власть колдуньи и нашел счастье в ее «правдивом обмане». Но в тексте Бальмонта нет ни аббатов, ни костров, ни заточения колдуньи, ни рыцаря. Наиболее «испанская» часть мотивов привнесена Цветаевой (возможно, по ассоциации с «испанскими» текстами Бальмонта) из одноименной пьесы В. Сарду «Колдунья» («La Sorcière», 1903). В. А. Петров писал, что Цветаева купила билеты на все представления с Сарой Бернар в 1908 г., и нет сомнения, что с этим сюжетом она была знакома [Петров 2002: 74]. В своей «Колдунье» Цветаева воспользовалась мотивами страстной женщины, обреченной на сожжение, и любви испанского рыцаря-

тюремщика, преодолевающей религиозные преграды. Этот сюжет, сложившийся из синтеза двух «Колдуний» — Бальмонта и Сарду, откликнется позднее в стихотворении «Аймек-гуарузим — долина роз...» (1916) и в диптихе «Кармен» (1917).

Тематика стихотворения «Аймек-гуарузим — долина роз...» (18 сентября 1917) связана с историей преследования евреев в период Реконквисты. В тексте встречается ряд явно испанских образов (испанский гранд, Сарагоса) и мотивов, обогатившихся «испанскими» коннотациями в творчестве Цветаевой (монах, костер). Сарагоса как место действия может быть ассоциативно связана с готическим романом Яна Потоцкого (1761–1815) «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1797–1815). Роман написан на французском и охватывает интересные Цветаеву темы (Наполеон, цыганский табор, колдовство).

Рамочная фабула стихотворения связана с воспоминаниями героя о прочитанной в семь лет книге «Аймек-гуарузим», что переводится Цветаевой с иврита как «Долина роз». Центральный сюжет пунктирно излагает фабулу самой книги в восприятии ребенка. В соответствии с романтическим сюжетом испанский гранд из **Сарагосы** влюбляется в еврейскую девушку, добровольно отказывается от христианства ради нее и вместе с нею погибает на костре инквизиции.

Создавая яркий и художественно убедительный образ, Цветаева, однако, допускает несколько ошибок историко-филологического свойства. *Аймек-гуарузим* — искаженное *Эмек а-аразим* (*Emek ha-Arazim*). Но означает это не «долина роз», а «долина кедров». Речь идет о романе английской писательницы испанско-еврейского происхождения Грейс Агилар (1816–1847) «The Vale of Cedars, or the Martyr» («Долина кедров, или Мученик», 1835, опубликован в 1850 г.). Предки Агилар бежали из Испании в XV в. в Португалию, а затем в Англию. Семилетний герой стихотворения читает эту книгу на иврите. Несомненно, имеется в виду перевод А. Ш. Фридберга («Emek Hoarasim», Варшава, 1875), чрезвычайно популярный у еврейского юношества России. Действие романа развивается в Испании XV столетия. Описаны бедствия евреев, преследуемых инквизицией, и любовь, преодолевающая религиозную рознь.

Розы вместо кедров появились, видимо, в результате паронимической аттракции второй части слова *гуарузим* с немецким *Rosen* (розы) с последующей ложной этимологизацией через идишскую фамилию Розенталь (Rosenthal), которая и означает «долина роз». Это подтверждается более поздним письмом Цветаевой к Ариадне Черновой от 1 апреля 1925 г.: «Спасибо за сведения о Розентале (по-еврейски: «Аймек-гуарузим»)... у меня стих такой есть (1916 г.) — пророчество, нет — предчувствие Розенталя. (Знает ли он, что он Аймек гуарузим?)» [Цветаева 1994–1995, т. 6: 672]. Л. М. Розенталь, о котором идет речь, не имеет никакого отношения к созданию стихотворения Цветаевой, но фамилия Розенталь ей, конечно, была известна.

Возможным прототипом мальчика, читателя романа Агилар, является, предположительно, Н. А. Плущер-Сарна — польский еврей, которому посвящено множество стихов Цветаевой 1916–1917 гг. От него или от другого знакомого, способного читать на иврите, Цветаева получила представление о сюжете, который интерпретировала по-своему, причем в уже известном нам ключе — в духе «Колдуньи» Виктории Сарду.

## П. Мериме, А. С. Пушкин, С. Я. Парнок, А. А. Блок и др.

Влияние П. Мериме и его новеллы «Кармен» (1845) на творчество Цветаевой не вызывает сомнений, что неоднократно отмечалось исследователями. Не все помнят, однако, что Мериме обращался и к легенде о Дон Жуане в новелле «Души чистилища» (1834). Система образов Мериме тесно связана с пушкинской, и, хотя у Пушкина нет героини по имени Кармен, у него есть поэма «Цыганы», которая послужила одним из источников новеллы «Кармен». Цветаева особо выделяла эту поэму в пушкинском наследии: «Мой первый Пушкин — “Цыганы”. ...я влюблена — в “Цыган”»: в Алеко, и в Земфиру, и в ту Мариулу, и в того цыгана, и в медведя, и в могилу, и в странные слова, которыми все это рассказано» [Цветаева 1994–1995, т. 5: 65–66]. Таким образом, и у Пушкина есть тип прото-Кармен (Мариула, Земфира) вкупе с образом Дон Гуана. Позднее оба персонажа появляются и у Блока, и у Цветаевой.

Впервые отсылка к опере Ж. Бизе «Кармен» (1875) возникает в стихотворении Цветаевой «Шарманка весной» («Вечерний альбом», 1910):

Не уходит шарманщик слепой,  
Легким ветром колеблется штора,  
И сменяется: «Пой, птичка, пой»  
Дерзким вызовом Тореадора  
[Цветаева 1994–1995, т. 1: 36].

Имеются в виду куплеты Эскамильо «Тореадор, смелее в бой!..» (в России опера не сходила со сцены начиная с 1885 г.). На первом плане здесь как будто тема испанской корриды, но для Цветаевой, конечно, важна стоящая за этим любовная коллизия, в связи с которой мотив птички становится косвенной отсылкой к арии Кармен «У любви, как у пташки, крылья...», перекликающаяся со строками пушкинских «Цыган» («...вольнее птицы младость; / Кто в силах удержать любовь?» [Пушкин 1977–1979, т. 4: 163]).

Несмотря на множество произведений-посредников, в случае с Кармен Цветаева демонстрирует и несомненное знакомство с первоисточником. По мысли поэта, созданный Мериме персонаж стал настолько реальным для читателя, что сам автор отошел на второй план: «Меримэ так уверил нас в Кармен, что перестали верить в Меримэ» [Цветаева 2000–2001, т. 1: 160]. В восприятии Цветаевой Кармен — аутентичный испанский образ, хотя в Испании он таким не воспринимается (характерна и разница ударений в испанском имени Кáрмен и в русском произношении имени французского персонажа).

В стихотворении «Спят трещотки и псы соседовы...» (1915) Кармен впервые названа по имени. Текст наполнен испанскими образами: монахи, браслеты (атрибут цыган), статуя Богородицы, Кордова, фонтан. Т. Славутская сообщает, что стихотворение было написано в Малороссии, в селении Банное (ныне г. Святогорск) у подножия Святогорской обители, название которой могло напомнить об одноименном монастыре в Псковской губернии, где был похоронен Пушкин (ср. в эссе «Наталия Гончарова»: «...Гончарова — к Ланскому, Пушкин — в Святогорский монастырь» [Цветаева 1994–1995, т. 4: 86]).

Там же С. Я. Парнок пишет стихотворение «Журавли потянули к югу» (1 августа 1915 г.), в котором воспроизводит основной мотив стихотворения Волошина

«Она» и лексический ряд из стихотворения Цветаевой («локон», «монах», «Кармен») [Славутская 2011]. Примечательно, что Кармен — последнее слово в обоих стихотворениях.

В поэзии Парнок встречаются и другие испанские мотивы. В том же 1915 г., по воспоминаниям А. И. Цветаевой, в ответ на просьбу М. И. Цветаевой прочесть любимое стихотворение Парнок прочла «К чему узор расцвечивать пестро?..» (1912) на тему «Болеро» [Цветаева 2008, т. 2: 415]. Вероятно, имеется в виду «Болеро» Л. Минкуса из балета «Дон Кихот» (1869). А. И. Цветаева цитирует и прочитанное Парнок стихотворение «Я не знаю моих предков — кто они?...», в котором появляется обобщенный образ испанки, напоминающий и Кармен из оперы Ж. Бизе (Кармен дарит Хосе цветок, обычно — гвоздику или розу).

Как известно, многие евреи восточной Европы являются потомками сефардов, изгнанных из Испании в период Реконкисты. К ним относили себя и члены семьи Парнок, в середине XIX в. осевшие в Таганроге. В очевидной связи со стихотворением Парнок состоит цветаевское «Какой-нибудь предок мой был скрипач...» (1915) [Белякова 2001], хотя специально Цветаева связь своего воображаемого предка с Испанией не подчеркивает. Зато «испанскую» наследственность она передает дочери в стихотворении «Але» (11 июня 1917 г.), предрекая ей будущее «синеокой цыганки» («змеиной породы»), готовой «бросаться каждому на грудь» под звуки гитар: «Ах, гремят мадридские гитары! / (Я о них писала — столько раз!)» [Цветаева 1994–1995, т. 1: 355].

Мотив гитары как атрибута испанского мира у Цветаевой, действительно, возникает не раз, но мадридскими (видимо, для разнообразия и звукописи) они названы здесь впервые. Более чем вероятно реминисценция из Парнок («Я не знаю моих предков — кто они?..») и одновременно — из «Каменного гостя». В пьесе Пушкина Лаура поет под гитару, вызывая всеобщее восхищение: «O brava! brava! чудно! бесподобно!» [Пушкин 1977–1979, т. 5: 324]. Лаура не цыганка, но типологически она близка образу страстной и опасной Кармен и также представляет собой некий женский аналог Дон Гуана.

Наиболее интригующий момент в стихах Цветаевой, посвященных Кармен и Дон Жуану, — это их соединение в художественном пространстве одного сюжета. Мы уже упоминали авторов, у которых были представлены оба персонажа. В поэме «Дон Жуан» Бальмонта («Тишина», 1897) имя Дон Жуана уже соединяется с именем испанских цыган — гитан — с помощью рифмы:

La luna llena... Полная луна.  
Иньес бледна, целует, как гитана.  
Те amo... amo... Снова тишина.  
Но мрачен взор упорный Дон Жуана  
[Бальмонт 2009: 201].

Дон Жуан впервые появляется у Цветаевой в поэме «Чародей» (1914), в которой упоминается и «чугунный правнук Ибрагимов» — памятник А. С. Пушкину, автору «Каменного гостя». После поэмы «Чародей» образ Дон Жуана возвращается в творчество Цветаевой в 1917 г. в одноименном цикле. Пушкинская концепция образа Дон-Жуана — не единственный источник и стимул для Цветаевой. В первом стихотворении цикла «Дон-Жуан» действие происходит не в Испании, а на родине

лирической героини — в России. В этом Цветаева отчасти следует за содержанием четвертой части «Дон Жуана» Бальмонта:

Я вспомнил степь. Я вижу за туманом  
Усадьбу, сад, нарядный бальный зал,  
Где тем же сладко-чувственным обманом  
Я взоры Русских женщин зажег [Бальмонт 2009: 202].

Цветаева сводит в рамках своего цикла Дон Жуана с Кармен. Они территориально привязаны к одному месту (Севиля), но разделены во времени. Цветаева делает с ними то же, что позднее сделала с Еленой и Ахиллесом в цикле «Двое» (1924) — соединила равных [Бройтман 2005].

Пятое стихотворение цикла «И была у Дон-Жуана — шпага...» (14 мая 1917) было написано после некоторого перерыва и вернуло в текст вытесненную традиционную пару героя — Донну Анну, но только для того, чтобы от нее отказаться. В пьесе Тирсо де Молины Донна Анна — дочь Командора, которую Дон Хуан намерен соблазнить, выдав себя за ее жениха. Основная интрига традиционно связывает Дон Жуана с Командором через Донну Анну, его дочь или жену (Пушкин). Дон Жуан убивает Командора, приглашает на ужин его статую и погибает от нее. Донна Анна — жертва, за которую мстит Командор. К концу XIX в. у Бальмонта, Цветаевой и Гумилева Дон Жуан обходится без Командора. У Блока же Командор мстит не за Донну Анну, с которой герой так и не встретился (она спит). Отголоском блоковского сюжета служат строки Цветаевой: «— Не было у Дон-Жуана — Донны Анны!» [Цветаева 1994–1995, т. 1: 337].

3–4 июля 1917 г. Цветаева завершает небольшой тетраптих «Князь тьмы», являющийся своеобразным продолжением коллизий, намеченных в цикле «Дон-Жуан». «Князь тьмы» — одно из наименований Сатаны (например, в «Потерянном рае» Дж. Мильтона). Примечательно, что Сатана Мильтона в новелле Мериме «Кармен» упоминается в связи с Доном Хосе: «Он положил мандолину на пол... его лицо, одновременно благородное и необузданно-дикое, напомнило мне мильтоновского Сатану» [Мериме 2018: 135].

В записных книжках Цветаева восхищается тем, как этот «титул» звучит на разных языках: «Князь тьмы. — Fürst der Finsternis. Prince des ténèbres. — Какой, на всех языках, великолепный титул!» [Цветаева 2000–2001, т. 1: 163]. Французское выражение *beau ténébreux* («сумрачный красавец») обычно обозначает тип литературного рокового красавца и восходит к образу Амадиса Гальского, героя одноименного романа Гарси Родригеса де Монтальво (1508). Герой меняет имена и в определенный момент именуется Бельтенэброс. Амадис — «идеальный» рыцарь, и выражение *beau ténébreux* отчасти сохраняет эти коннотации, но для Цветаевой важнее семантика «мрака», сближающая его с образом Дон Жуана, что и реализовано в ее тетраптихе. Именно на Амадиса Гальского ориентировался Дон Кихот, отправляясь на подвиги. Так неожиданно смыкаются мотивные линии, идущие из испанской литературы через множество посредников в русскую литературу и в поэзию Марины Цветаевой.

## Лирика Ф. Гарсиа Лорки

Важным опытом освоения испанской культуры стали для Цветаевой переводы из поэзии Ф. Гарсиа Лорки (1898–1936), который стал известен в СССР после своего расстрела [Cheveleva Dergacheva 2019]. Историю создания цветаевских переводов изложила Ю. Л. Оболенская: испанист Ф. В. Кельин предложил Цветаевой сделать перевод семи стихотворений Лорки: «Гитара», «Пейзаж», «Селенья», «Пустыня» и «Пещера»; «Ноктюрн» и «De Profundis» не были переведены. Е. Б. Коркина обнаружила и французские переводы еще пяти стихотворений [Polilova 2020], опубликованные во французской версии журнала «La Littérature Internationale» (1942, № 7/8). Цветаева переводила с подстрочника [Азадовский 2009] и была благодарна за отбор текстов: «Сердечный привет. Мне очень понравился Лорка, Вы для меня хорошо выбрали» (цит. по: [Оболенская 2015: 102]). Оболенская отметила в пяти переведенных стихотворениях близость художественному миру поэта-переводчика [Оболенская 2015: 102]. Этот тезис нуждается в конкретизации.

Стихотворение «Гитара» развивает образ, уже освоенный поэзией Цветаевой, в том числе в связи с Испанией и музыкальной культурой гитан. Мотив гитары встречается в восьми стихотворениях («Вокзальный силуэт» (1909), «Цыганская свадьба» (1917), «Править тройкой и гитарой...» (1920), «И падает шелковый пояс...» (1917), «А когда — когда-нибудь — как в воду...» (1917), «Та ж молодость, и те же дыры...» (1920), «Плач цыганки по графу Зубову» (1923), «В седину — висок...» (1925)), при этом в шести из них (кроме первого и последнего) присутствует цыганский контекст, в целом очень важный для Лорки, автора книги «Цыганское романсеро» («Romancero gitano», 1928).

Важнейшей метафорой в стихотворении «Гитара» является ее «плач». «Плач» в творчестве Цветаевой становится цементирующим элементом для циклизации текстов, связанных, в частности, с темой разлуки и смерти. Апофеозом «плача» как эстетической категории становится гимн Анне Ахматовой: «О, Муза плача, прекраснейшая из муз!...» (1916). Не без влияния образности Бальмонта и Блока Цветаева соединяет испанские мотивы (образ Дон Жуана) с эстетизированным «плачем» российских ветров и снежных вьюг во втором стихотворении цикла «Дон-Жуан»: «Долго на заре туманной / Плакала метель. / Уложили Дон-Жуана / В снежную постель» [Цветаева 1994–1995, т. 2: 335]. Отзвуком этих мотивов становится в ее переводе из «Гитары» Лорки строка «Как ветра над снегами — плачет» [Цветаева 1994–1995, т. 2: 384], на что уже обращали внимание исследователи [Оболенская 2015: 104].

В строках своего перевода «Так прощается с жизнью птица / Под угрозой змеиного жала» [Цветаева 1994–1995, т. 2: 384] Цветаева дополняет оригинал образом змеи, который рассматривался как способ «доместикации» оригинала [Луарсабишвили 2020: 172]. Связь этого переводческого решения с художественным миром Цветаевой проясняется следующим примером из «Повести о Сонечке» (1937): «...когда я что-нибудь очень хочу сказать... смотрит мне в рот, — ну, как змея на птицу! Точно его — взглядом — тут же закрывает!» [Цветаева 1994–1995, т. 4: 268]. Мотив взгляда змеи, гипнотизирующего птиц, мог быть знаком Цветаевой по сказке Р. Кипплинга «Рики-тики-тави». Но в повести он перенесен из восточного экзотического контекста в западный. Образ Сонечки у Цветаевой также погружен

в спектр испанских ассоциаций (от инфанты до «сигареры» и современной испанки), и, работая над переводами из Лорки, Цветаева вольно или невольно пускала во вторичный оборот смыслы, связанные с «испанской» гранью поэтических портретов Ахматовой, Голлидей, Гончаровой и пр. Переводы встраивались в сложившуюся парадигму цветаевской Испании, наделяя и образы Лорки новыми смыслами.

Стихотворение «Гитара» заканчивается строками «О, гитара, / Бедная жертва / Пяти проворных кинжалов!» [Цветаева 1994–1995, т. 2: 384]. Исследователи отметили, что Цветаева заменила «шпаги» (*espadas*) на кинжалы [Оболенская 2015; Луарсабишвили 2020]. Оболенская видит в этом проекцию тяжелых жизненных обстоятельств Цветаевой, для которой кинжал символизирует подлое и предательское убийство, чему способствует и незнание Цветаевой популярного в рисунках Лорки образа страдающего сердца Девы Марии [Оболенская 2015: 104]. В действительности, Цветаевой этот образ был хорошо знаком из российской иконографии богородицы (т. н. Семистрельная икона, «Умягчение злых сердец», «Симеоново проречение»). Она использовала его в стихотворении «Семь мечей пронзали сердце...» (1918), в котором боль от утраты любимого сравнивается с муками Богородицы, а рассуждение об этом — с утешительной песнью. Именно память о страдающем сердце Девы Марии создает диффузию понятий «стрела», «меч», «шпага», «кинжал» и т. п. Но Цветаева не повторила образ «семи мечей» в переводе Лорки, поскольку у Лорки этот исходно агиографический символ трансформируется, сливаясь с совершенно иным и реалистическим образом пяти пальцев, «терзающих» струны гитары. «Кинжалы» привносят «цветаевские» смыслы и скрадывают неизбежное искажение, которое привнесла бы калька (для русского читателя «меч» и «шпага» представляются слишком длинными для сравнения с пальцами гитариста, в то время как *espada* подразумевает как длинные, так и короткие мечи). Именно «кинжалы» зрительно отсылают нас к агиографическому и психологическому (сердечные терзания) подтексту. Словосочетание «проворные кинжалы» служило ясным указанием на пальцы музыканта еще и потому, что прилагательное «проворный» в оригинальном творчестве Цветаевой четыре раза из пяти оказывается характеристикой рук, пальцев или того, что они держат: «Много проворные ручки шалили!»; «Две руки — и пять на каждой — / Пальчиков проворных»; «Два весла моих проворных, / Две младых моих руки!»; «Ударами быстрых рук / Мяч испытывала проворный» [Цветаева 1994–1995, т. 1: 16, 554; т. 3: 230, 590].

Перевод стихотворения «Пейзаж» не имеет значительных расхождений с оригиналом и одновременно «развивает» уже затронутые в творчестве Цветаевой «испанские» мотивы. Например, инициальный образ «веера», символизирующий пейзаж, то есть художественно осмысляемую картину, напоминает нам о страницах, посвященных Цветаевой испанской тематике в живописи Гончаровой («Наталья Гончарова», 1929): «Тема — испанки, тема повторяется, т. е. повторяется... название встречающегося в ней предмета, веер, например. Ибо сам веер от раза к разу — другой. Ибо иная задача веера» [Цветаева 1994–1995, т. 4: 119].

Примечательно двустушие «И льются темным ливнем / Холодные светила» [Цветаева 1994–1995, т. 2: 385]. Заменяя «дождь» на «ливень», Цветаева, возможно, хотела приблизить слово фонетически к испанскому *lluvia* (и, может быть, к *olivos*), одновременно создавая звуко-корневое созвучие в строке (льются ливнем) и заметную аллитерацию на «л» в обеих строках (илью — ли — оло — ила). Расхожие

выражения «лется свет», «потоки света» уже неоднократно получали поэтическое развитие в ночных пейзажах Цветаевой (например: «Август! — Месяц / Ливней звездных!» [Цветаева 1994–1995, т. 1: 334]).

Стихотворении «Селенье» Лорки начинается с образа голой горы, отсылающей к мотиву Голгофы. Для Цветаевой он отзывался образностью ее пражской дилогии — «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца» (1924). Но она поместила на гору часовню, отсутствующую в оригинале, чтобы усилить религиозные коннотации. Высокогорный пейзаж сильно отличает этот образ от российского, что усиливается и другими «экзотизмами»: маслины, плащи, отсутствующие у Лорки «жемчужные» воды (связь жемчуга с водой у Цветаевой частотна и имеет целую сеть семантических связей). «Загадка» пейзажа раскрывается именем собственным в финале (как имя Кармен в финале стихотворения 1915 г.), но это имя не героини, а страны — Андалусия.

Ностальгически-идиллический образ испанского городка символизируется образом «вечно» вращающегося на ветрах флюгера и напоминает о редком у Цветаевой образце верлибра — «Я бы хотела жить с вами...» (1916). Картина подразумевает «вечный» покой, но непрерывное вращение флюгера символизирует беспокойство: «Вращается флюгер, / Вращается денно, / Вращается ночью, / Вращается вечно» [Цветаева 1994–1995, т. 2: 385]. Ср. в «Федре» о непрерывном беге Артемиды: «Вот она с гончей, ... Ночью и денно, / С не поспевающей за коленом / Тканью...» [Цветаева 1994–1995, т. 3: 385]. Сочетание противоречивых чувств разрешается в «слезном» финале: «В моей Андалусии / Слезной» [Цветаева 1994–1995, т. 2: 385].

Оболенская замечает, что Цветаева добавила местоимение «моей», усилив ощущение близости [Оболенская 2015: 105], но не отметила связь со стихотворением М. А. Светлова «Гренада», где это местоимение особым образом выделено рифмой и актуальным членением. Весь текст Светлова связан с темой войны в Испании, что сближает перевод Цветаевой со строками об Испании в цикле «Стихи к Чехии» (1939). Как и у Светлова, где далекая Испания становится «своей», в стихотворном переводе из Лорки явно своеобразный испанский городок делается Цветаевой «своим» под знаком надвинувшейся на Испанию беды.

Стихотворение Лорки «Пустыня» — развернутый символ иссушаемых временем чувств, — имеет у Цветаевой аналог — стихотворение «Сахара» (1923). Разлюбленная и брошенная в пустыне Агарь — один из ее частотных образов. Он появляется и в цикле «Отрок», где одной из центральных оппозиций, как и у Лорки, является оппозиция «влаги» чувств и иссушающего бесчувствия [Цветаева 1994–1995, т. 2: 51]). Центральный образ «пещеры» у Лорки трансформируется в цветаевские «лабиринты», получающие многозначность. Это образ материнской и женской любви (ср. в «Пещере» 1936 г.: «Могла бы — взяла бы / В утробу пещеры: / В пещеру дракона, / В трущобу пантеры» [Цветаева 1994–1995, т. 2: 339]), убежища (ср. катакомбы) и любовных перипетий (ср. сюжет трагедии «Ариадна», 1924).

Таким образом, Цветаева не только изначально увидела в стихах Лорки «свое», но и усилила эту связь в переводах. Она «сдвинула» тексты Лорки в сторону собственной образной системы, но этот сдвиг сочетал принцип «доместикации» с «форенизацией», поскольку Лорка сближается с уже разработанными Цветаевой «испанскими» элементами в собственном творчестве и в творчестве других русских поэтов (от Пушкина до Блока и Светлова).

## Заключение

Мы рассмотрели источники, как достоверно, так и предположительно оказавшие влияние на формирование испанской темы Цветаевой. Среди них — тексты испанской литературы и фольклора, известные Цветаевой в переводе: народные песни, «Жизнь есть сон» Кальдерона, «Дон-Кихот» Сервантеса, поэзия Гарсиа Лорки, возможно, драматургия Тирсо де Молины и т. д. Полный список еще предстоит установить, но очевидно, что гораздо обширнее его будет второй корпус источников, состоящий из произведений неиспанских писателей на испанские сюжеты, из которых Цветаева заимствует образы и мотивы для создания своего образа Испании: это и творчество русских поэтов (А. С. Пушкина, М. А. Волошина, Е. И. Дмитриевой, К. Д. Бальмонта, А. А. Блока, С. Я. Парнок, П. Г. Антокольского и др.), и произведения французов (П. Мериме, В. Сарду, Жорж Санд и др.), англичан (Г. Агилар, О. Уайльда и др.), немцев (Э. Т. А. Гофмана) и т. д. Большинство литературных источников, на которые опирается Цветаева, являются вторичными. Цветаевский образ Испании — своеобразный вариант общеевропейского испанского мифа, в трактовке которого Цветаева достигает высокой степени обобщенности, соединяя Кармен и Дон Жуана в одном поэтическом пространстве. Образ Испании в творчестве Цветаевой имеет принципиально гетерогенный характер и сформирован источниками полиэтнического происхождения.

## Источники

- Бальмонт 2009 — Бальмонт К. Д. *Полное собрание стихотворений*. М.: Public Domain, 2009.
- Габриак 1999 — Черубина де Габриак. *Исповедь*. Купченко В. П., Ланда М. С., Репина И. А. (сост.). М.: Аграф, 1999.
- Кальдерон 1989 — Кальдерон де ла Барка П. *Драмы*. В 2 т. Балашов Н. И., Макогоненко Д. Г. (подг.). Т. 2. Драмы. Книга вторая. М.: Наука, 1989.
- Мериме 2018 — Мериме П. *Новеллы*. М.: Public Domain, 2018.
- Пушкин 1977–1979 — Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*. В 10 т. Томашевский Б. В. (сост.). Л.: Наука, 1977–1979.
- Цветаева 1994–1995 — Цветаева М. И. *Собрание сочинений*. В 7 т. Саакянц А. А., Мнухин Л. А. (сост.). М.: Эллис Лак, 1994–1995.
- Цветаева 1999 — Цветаева М. И. *Неизданное. Семья: История в письмах*. Коркина Е. Б. (сост.). М.: Эллис Лак, 1999.
- Цветаева 2000–2001 — Цветаева М. И. *Неизданное. Записные книжки*. В 2 т. Коркина Е. Б., Крутикова М. Г. (сост.). М.: Эллис Лак, 2000–2001.
- Цветаева 2006 — Цветаева М. И. *Наталья Гончарова: Жизнь и творчество. Цветы и гончарня: Письма М. Цветаевой к Н. Гончаровой. 1928–1932*. Громова Н. А. (сост.). М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006.
- Цветаева 2008 — Цветаева А. И. *Воспоминания*. В 2 т. Айдинян А. (подг.). М.: Бослен, 2009.
- Цветаева, Гронский 2004 — Цветаева М. И., Гронский Н. П. *Несколько ударов сердца: Письма 1928–1933 годов*. Бродовская Ю. И., Коркина Е. Б. (сост.). М.: Вагриус, 2004.
- Цветаева, Пастернак 2008 — Цветаева М. И., Пастернак Б. Л. *Души начинают видеть: Письма 1922–1936 годов*. Коркина Е. Б., Шевеленко И. Д. (сост.). М.: Вагриус, 2008.

## Литература

- Азадовский 2009 — Азадовский К. М. «Мне очень понравился Лорка...»: Письмо Марины Цветаевой к Ф. В. Кельину. Азадовский К. (публ., вступ. заметка и примеч.). *Звезда*. 2009, (6): 154–156.

- Алексеев 1964 — Алексеев М. П. *Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI–XIX вв.* Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1964.
- Багно 2001 — Багно В. Е. Языки пограничных культур (Испания и Россия). В кн.: *Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания). Приложение к альманаху «Канун».* Багно В. Е. (сост.) СПб.: Общественное объединение Союз писателей Санкт-Петербурга. 2001. С. 5–42.
- Багно 2004 — Багно В. Е. Испания русских писателей XX века. *Русская литература.* 2004, (1): 199–209.
- Белякова 2001 — Белякова И. Ю. «Стихи о предках» М. Цветаевой и С. Парнок: структура и семантическое наполнение. В сб.: *Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–13 октября 2000 г.): сб. докл.* М., 2001. С. 158–166.
- Бройтман 2005 — Бройтман С. Н. М. Цветаева и А. Блок. *Новый филологический вестник.* 2005, (1): 7–37.
- Ванечкова 2006 — Ванечкова Г. Б. *Летопись бытия и быта: Марина Цветаева в Чехии. 1922–1925.* Прага: Национальная библиотека Чешской республики; М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2006.
- Голицына 1986 — Голицына В. Н. Цыганская тема в творчестве М. Цветаевой и некоторые вопросы пушкинской традиции. В кн.: *Проблемы современного пушкиноведения.* Л.: Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1986. С. 86–102.
- Косенко 2012 — Косенко О. В. «Здесь» и «там»: противопоставление пространства и времени в циклах стихов М. Цветаевой «Дон Жуан», «Кармен», «Князь тьмы». *Вестник Московского городского педагогического университета.* 2012, 1 (8): 84–90.
- Луарсабишвили 2020 — Луарсабишвили В. Переводческая доктрина Марины Цветаевой с точки зрения переводоведения. *Mundo Eslovo.* 2020, (21): 165–176.
- Оболенская 2015 — Оболенская Ю. Л. Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой. *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология.* 2015, (5): 99–109.
- Петров 2002 — Петров В. А. 12 вечеров Марины Цветаевой с Сарой Бернар. «Поэт предельной правды чувства». В сб.: *Первые Международные Цветаевские чтения.* Разживин А. И. (ред.). Елабуга, 2002. С. 64–77.
- Славутская 2011 — Славутская Т. К истории стихотворения М. Цветаевой «Спят трещотки и псы соседы...». В сб.: *Цветаевские чтения в Болшеве 2007, 2009 гг. Сборник материалов.* Атрохина З. Н., Лосская В. К., Мнухин Л. А., Осипова Н. О. (ред.). Королев, 2011. С. 65–72.
- Cheveleva Dergacheva 2019 — Cheveleva Dergacheva A. La recepción y evolución de la imagen de Federico García Lorca en la Unión Soviética. *Revista de Literatura.* 2019, LXXXI (162): 607–621.
- Polilova 2020 — Polilova V. Marina Tsvetáyeva, traductora de Federico García Lorca: historia y poética de las traducciones perdidas al francés. *Mundo Eslovo.* 2020, (19): 227–243.

Статья поступила в редакцию 9 сентября 2021 г.  
Статья рекомендована к печати 14 февраля 2022 г.

Tatjana V. Portnova

University of Granada,  
18, Paz, Granada, 18002, Spain  
aredel@bk.ru

Roman S. Voitekhovich

University of Tartu,  
4-201, J. Liivi, Tartu, 50409, Estonia  
voitehh@mail.ru

## Literary sources of the image of Spain in the works by Marina Tsvetaeva

**For citation:** Portnova T. V., Voitekhovich R. S. Literary sources of the image of Spain in the works by Marina Tsvetaeva. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (2): 272–290. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.204> (In Russian)

This paper analyzes literary sources of Spanish themes in the poetry of M. Tsvetaeva. The Spanish theme in Russian culture and Russian-Spanish relations have been fruitfully studied for a long time, but insights of this scholarship are rarely applied to Tsvetaeva's works (generally when speaking about the images of Carmen and Don Juan, or about the Federico Garcia Lorca translations). Despite the fact that there are many works about the reception of different countries by Tsvetaeva, there are no studies analyzing Spain throughout the poet's work. But Spanish motives appear in one of the first poems of Tsvetaeva, "The Street woke up", and the last year of poet's life is related to the translations of Garcia Lorca. For the first time, this paper takes a panoramic view of the author's Spanish texts and reveals their literary basis. Among the sources identified we find the texts of Spanish literature and folklore that Tsvetaeva read in translation: folkloric songs, plays by P. Calderon, M. Cervantes, F. Garcia Lorca, etc. But the corpus of non-Spanish sources is much more extensive: here we have the works of Russian poets (A. Pushkin, A. Tolstoy, S. Parnok, P. Antokolsky and others) and foreign authors (P. Merimee, V. Sardou, J. Sand, G. Aguilar, O. Wilde and others). We conclude that Tsvetaeva's image of Spain is a variant of the European Spanish myth. It has a heterogeneous character and is formed by sources of polyethnic origin.

*Keywords:* Tsvetaeva, Spain, literature, modernism, Spanish myth.

## References

- Азадовский 2009 — Azadovskii K. M. «I really liked Lorca...»: Letter from Marina Tsvetaeva to Kelin. *Zvezda*. 2009, (6): 154–156. (In Russian)
- Алексеев 1964 — Alekseev M. P. *Essays on the history of Spanish-Russian literary relations in the 16<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries*. Leningrad: Leningrad University Press, 1964. (In Russian)
- Багно 2001 — Bagno V. E. Border culture languages (Spain and Russia). In: *Pogranichnye kul'tury mezhdu Vostokom i Zapadom (Rossiia i Ispaniia). Prilozhenie k al'manakhu «Kanun»*. Bagno V. E. (comp.) St Petersburg: Obshchestvennoe ob'edinenie Soiuz Pisatelei Sankt-Peterburga Publ. 2001. P. 5–42. (In Russian)
- Багно 2004 — Bagno V. E. Spain of Russian writers of the 20<sup>th</sup> century. *Ruskaia literatura*. 2004, (1): 199–209. (In Russian)
- Белякова 2001 — Beliakova I. Iu. «Poems about ancestors» by M. Tsvetaeva and S. Parnok: structure and semantic content. In.: *Marina Tsvetaeva: lichnye i tvorcheskie vstrechi, perevody ee sochinenii: Vos'maia tsvetaevskaia mezhdunarodnaia nauchno-tematicheskaja konferentsiia (9–13 oktiabria 2000 g.): sbornik dokladov*. Moscow, 2001. P. 158–166. (In Russian)
- Бройтман 2005 — Broitman S. N. M. Tsvetaeva and A. Blok. *Novyi filologicheskii vestnik*. 2005, (1): 7–37. (In Russian)

- Ванечкова 2006 — Vanechkova G. B. *Chronicle of being and everyday life: Marina Tsvetaeva in the Czech Republic. 1922–1925*. Prague: Natsional'naia biblioteka Cheshskoi respubliky Publ.; Moscow: Dom-muzei M. Tsvetaevoi, 2006. (In Russian)
- Голицына 1986 — Golitsyna V. N. The gypsy theme in the works of M. Tsvetaeva and some questions of the Pushkin tradition. In: *Problemy sovremennogo pushkinovedeniia*. Leningrad: Leningradskii gosudarstvennyi pedagogicheskii institut im. A. I. Gertsena Publ., 1986. P. 86–102. (In Russian)
- Косенко 2012 — Kosenko O. V. «Here» and «There»: the opposition of space and time in the cycles of poems by M. Tsvetaeva «Don Juan», «Carmen», «Prince of Darkness». *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta*. 2012, 1 (8): 84–90. (In Russian)
- Луарсабшвили 2020 — Luarsabishvili V. Translation doctrine of Marina Tsvetaeva from the point of view of translation studies. *Mundo Eslavo*. 2020, (21): 165–176. (In Russian)
- Оболенская 2015 — Obolenskaia Iu. L. Federico Garcia Lorca translated by Marina Ivanovna Tsvetaeva. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*. 2015, (5): 99–109. (In Russian)
- Петров 2002 — Petrov V. A. 12 evenings of Marina Tsvetaeva with Sarah Bernhardt. «The poet of the ultimate truth of feeling». In: *Pervye Mezhdunarodnye Tsvetaevskie chteniia*. Razzhivin A. I. (ed.). Elabuga, 2002. P. 64–77. (In Russian)
- Славутская 2011 — Slavutskaia T. To the history of the poem by M. Tsvetaeva «The rattles and dogs of the neighbor are sleeping...». In: *Tsvetaevskie chteniia v Bolsheve 2007, 2009 gg. Sbornik materialov*. Atrokhina Z. N., Losskaia V. K., Mnukhin L. A., Osipova N. O. (eds). Korolev, 2011. P. 65–72. (In Russian)
- Cheveleva Dergacheva 2019 — Cheveleva Dergacheva A. La recepción y evolución de la imagen de Federico García Lorca en la Unión Soviética. *Revista de Literatura*. 2019, LXXXI (162): 607–621.
- Polilova 2020 — Polilova V. Marina Tsvetáyeva, traductora de Federico García Lorca: historia y poética de las traducciones perdidas al francés. *Mundo Eslavo*. 2020, (19): 227–243.

Received: September 9, 2021

Accepted: February 14, 2022