

Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Колледж иностранных языков и культур
Отделение славистики

ИСПАНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Бакалаврская работа
студентки отделения
славянской филологии
Татьяны Портновой

Научный руководитель —
лектор Р. С. Войтехович

Тарту 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Ранние стихотворения (1908–1913).....	7
1.1. «Проснулась улица...» (1908).....	7
1.2. «Эльфочка в зале» («Вечерний альбом», 1910).....	8
1.3. «Пленница» («Вечерний альбом», 1910).....	9
1.4. «Шарманка весной» («Вечерний альбом», 1910).....	12
1.5. «Колдунья» («Вечерний альбом», 1910).....	13
1.6. «Они и мы» <1911> («Волшебный фонарь», 1912).....	15
1.7. «Сердце, пламени капризней...» (1913).....	17
Заключение.....	20
Глава 2. Образы Дон Жуана и Кармен (1914–1918).....	21
2.1. «Чародей» (1914): первое упоминание Дон Жуана.....	22
2.2. «Спят трещотки и псы соседовы...» (1915).....	26
2.3. Цикл «Дон-Жуан» (1917).....	30
2.4. Цикл «Князь Тьмы» (1917).....	38
2.5. «Але» (11 июня 1917 г.).....	40
2.6. Диптих «Кармен» (13–18 июня 1917).....	41
2.7. «Любви старинные туманы» (19 августа 1917).....	42
2.8. «Как много красавиц, а ты – один...» (19 февраля 1918).....	43
Заключение.....	45
Глава 3. Пореволюционное творчество и 1920-е гг.....	47
3.1. «Аймэк-гуарузим — долина роз...» (18 сентября 1917).....	47
3.2. Испанские «лики» С. Я. Голлидей.....	49

3.3. Испанская топография. Гранада	52
3.4. «Приключение», «Бальмонт» (1919)	53
3.5. «Дон-Кихот» в круге чтения Цветаевой	57
3.6. Монахини-испанки.....	58
3.7. Христофор Колумб	60
3.8. «Наталья Гончарова» (1929)	62
Заключение	65
Глава 4. «Испания придвинулась, а лже-Испания отодвинулась» (1936–1941) ..	66
4.1. Гражданская война в Испании (1936–1939)	66
4.2. Переводы из Федерико Гарсиа Лорки (1941).....	68
Заключение	70
Заключение	71
Список использованной литературы.....	76
Kokkuvõte	84

ВВЕДЕНИЕ

В изучении творчества Марины Цветаевой уже давно сложилась традиция исследования ее восприятия той или иной страны, того или иного народа. Уже написаны труды, посвященные цветаевской рецепции культуры Германии¹, Франции², Италии³. Целая серия публикаций освещает ее отношение к Чехии⁴, России⁵, Польше [Гилднер, Галка], Скандинавии [Кертман], Швейцарии⁶, к цыганам [Голицына; Степанов 2007], евреям⁷ и другим народам. Испанская тема также затрагивалась, но спорадически и отрывочно. Рассматривались цветаевские образы Кармен и Дон Жуана⁸, ее переводы из Федерико Гарсиа Лорки⁹, но не было ни одной работы, посвященной исследованию полного корпуса испанских мотивов в творчестве Цветаевой. Именно эту задачу мы ставим перед собой в настоящей работе.

Цветаева разделяла романтическое отношение к народам как замкнутым сообществам с определенным характером и духом (или «душой»). Показательна ее фраза: «Во мне много душ. Но главная моя душа — германская» [СС4: 549]. Не так важно, какая душа была главной; важно, что она могла определяться по национально-языковому признаку. В жизни Цветаевой чередовались и сочетались увлечения разными странами. Так, в начале 1915 г. Цветаева вспоминает о своих польских корнях: «В искусстве лжи <...> Моих прабабушек-полячек / Сказалась кровь» [СС1: 233]. Но поэта привлекали и дальние страны, с которыми она не была связана известными ей родственными узами. Одной из таких стран была Испания. Вероятно, и представление об Испании сочеталось в понимании Цветаевой с неким

¹ Например, [Азадовский 1994; Закирова; Каган; Корсен-Данильева; Кузнецов; Павловская; Чигирин].

² Например, [Клюкин; Лосская; Попова; Цветаева и Франция; Эткинд].

³ Например, [Быстрова; Комолова; Кононова; Поливанов].

⁴ Например, [Ванечкова; Галямичев; Лубянникова; Разумовская; Стенина].

⁵ Например, [Иваск; Ревзина].

⁶ Например, [Карлинский 1991; Кудрявцева].

⁷ Например, [Кацис; Панн].

⁸ Например, [Голицына 1986; Жогина 1996 и 2004; Колотаева 1996; Погребная 1996; Ерошкина 2003; Бройтман 2005; Косенко 2012].

⁹ Например, [Азадовский; Полилова 2012; Полилова 2020].

относительно целостным образом испанской «души», к реконструкции которого мы постараемся приблизиться в нашей работе.

В связи с этим важной и до конца не разрешимой проблемой представляется поиск источников, из которых складывается образ Испании и испанцев в творчестве Цветаевой. Этот аспект затрагивается в одной из последних работ И. В. Гаузер, посвященной экфрасису образов испанской живописи в русской поэзии начала XX в., где испанские образы используются для создания экзотического антуража [Гаузер]. Исследовательница подчеркивает, что Испания в эпоху модернизма чаще трактуется через призму актуальной жизни страны, а не через образы вековых традиций. Ориентация на экзотизм реализует установку на мифотворчество в жизни и житнетворчество, радикальным примером которого можно считать маску католички «Черубины де Габриак» (по легенде – дочери испанца и русской), которой в 1909 г. воспользовалась поэтесса Е. И. Дмитриева, известная также своими переводами с испанского.

Исследователи не раз обращали внимание, на то, что «испанские» образы нередко выступают в связанной форме, соединяясь с образами других народов. Так, В. Н. Голицына указывала на тесную связь цыганской темы, как с образами России, так и Испании (например, в образе Кармен) [Голицына]. Р. С. Войтехович обнаружил связь библейских мотивов (в частности, образа Евы) с испанскими [Войтехович 2019]. Очевидно, что одним из наиболее важных посредников между русской и испанской культурами выступала Франция. На это указывают и французское произношение имен таких знаковых для образа Испании персонажей, как Дон Жуан и Кармен. Но для тех же образов важны и предшествующие русские интерпретации (например, в творчестве А. А. Блока и А. А. Ахматовой).

Это подводит нас к одной из основных гипотез настоящей работы, которая заключается в том, что образ Испании в творчестве Цветаевой носит принципиально гетерогенный характер и сформирован источниками полиэтнического происхождения. Цветаевский образ Испании – один из вариантов общеевропейского мифа об Испании. Ядро этого образа для Цветаевой составили образы Кармен и Дон Жуана, подвергнутые субъективной интерпретации: важнейшим результатом этой переработки стало сближение этих персонажей между собой и с образом далекой северной России.

Гетерогенность испанской образности Цветаевой часто проявляется и в том, что она оказывается составной частью изображения русских персонажей. Так, В. С.

Полилова отмечала важнейшую роль К. Д. Бальмонта в рецепция испанской литературы в России первой трети XX в. [Полилова 2012]. Это ярко проявляется в случае с Мариной Цветаевой, испытавшей на себе довольно сильное влияние старшего поэта, а затем установившая с ним довольно близкие приятельские отношения. В цветаевском образе Бальмонта — автора стихотворения «Как испанец» — есть отсылки к Испании («Голодали — как гидальго!» [СС1: 494]). Испанский колорит окружает и образы Софии Голлидей и Натальи Гончаровой в творчестве Цветаевой.

Таким образом, в настоящей работе мы постараемся дать наиболее полный очерк испанских мотивов в художественном творчестве Марины Цветаевой, выявить их исторические, биографические, литературные, живописные, музыкальные и любые иные источники, продемонстрировав их принципиальную гетерогенность, постоянство и изменчивость на протяжении трех десятилетий цветаевского творчества.

Соответственно, в своем изложении мы будем придерживаться в основном хронологического принципа, отступая от него только ради более цельного описания наиболее важных тем (как в случае с образами Дон Жуана и Кармен). Материалом для нашего исследования выступает все творчество М. Цветаевой: не только поэзия, проза и драматургия, но и письма, и записные книжки.

В соответствии с хронологическим делением материала, наша работа состоит из четырех глав. Две из них посвящены 1910-м годам по 1917 г. включительно: «Ранние стихотворения (1908–1913)» и «Образы Дон Жуана и Кармен (1914–1918)». Две другие посвящены пореволюционному творчеству: «Пореволюционное творчество и 1920-е гг.» и ««Испания придвинулась, а лже-Испания отодвинулась» (1936–1941)».

Уже это деление показывает неравномерность распределения испанских мотивов, смену наиболее важных факторов и типов рецепции образов Испании. К каким выводам это нас подводит, будет сказано в Заключение.

ГЛАВА 1

РАННИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ (1908–1911)

Испанские мотивы проявляются в творчестве Марины Цветаевой с самого начала. Они появляются уже в первом ее сборнике «Вечерний альбом» (1910), в котором важную роль играют воспоминания о детстве и матери, с которой девочки – Марина и Анастасия Цветаевы – провели несколько лет за границей. Как вспоминает Анастасия Цветаева в 1904 г., когда Марине было двенадцать лет, сестры подружились в лозаннском пансионе с сестрами-испанками Кончиттой и Кармен Ангуло [АЦ1: 211]. Тогда же Мария Александровна Цветаева занялась испанским языком и пыталась читать испанские книги [АЦ1: 250]. Цветаева вспоминала об этом в письме к Ю. П. Иваску в 1934 г.:

Откуда в Вас страсть к стихам? <...> Кто в роду — любил? У меня — достоверно — мать и дед (ее отец), стихотворная моя жила — оттуда, а чисто-филологическая — от отца, хотя мать тоже была предельно одарена — знала пять языков, не считая родного русского, а шестой (испанский) выучила уже незадолго до смерти (умерла молодая, как все женщины по ее польской материнской линии) [СС7: 390].

1.1. «Проснулась улица...» (1908)

Одно из ранних стихотворений Цветаевой, не входивших в авторские сборники, — «Проснулась улица...» (1908), заканчивается перифразой формулы Педро Кальдерона де ла Барка, выраженной в заглавии его знаменитой философской драмы «Жизнь есть сон» (*La vida es sueño*, 1635) и восходящей к христианской легенде буддийского происхождения:

Уснуть, забыться бы с отрадной думою,
Что жизнь нам грезится, а это — сон! [СС1: 11].

На русском языке эта пьеса вышла в новом переводе К. Д. Бальмонта в 1902 г., и вполне возможно, что эти переводы (шесть драм Кальдерона вышли в трех выпусках 1901, 1902 и 1912 гг.) имелись у М. А. Цветаевой, когда она приступила к изучению испанского языка. Строки Цветаевой перекликаются 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: 90].

У нас нет однозначного доказательства, что Цветаева уже тогда прочла Кальдерона. Многочисленные вариации той же формулы могли встретиться Цветаевой повсюду, но едва ли она могла пропустить книгу Бальмонта «Горящие здания» (1900), пятый раздел которой «Страна Неволы» имел эпиграф из Кальдерона («Моя мысль — палач») и стихотворение «Раненый», третья строфа которого звучит так:

Я сознаю, что грех и тьма во взоре,
И топь болот, и синий небосклон,
Есть только мысль, есть призрачное море,
Я чувствую, что эта жизнь есть сон. [Бальмонт: 248]

Цветаева относит свое увлечение Бальмонтом к 15-летнему возрасту, то есть к 1907-1908 гг. По времени это совпадает с написанием «Проснулась улица...» Позднее Цветаева могла видеть постановку пьесы Кальдерона в новооткрытом Камерном театре А. Я. Таирова в конце 1914 г. или хотя бы слушать о ней. 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». [СС4: 448]

Тема снов и сновидений играет огромную роль в цветаевском творчестве [Айзенштейн], и у истоков этой темы, как мы видим, лежит формула испанского поэта, получившая развитие в творчестве одного из важнейших для молодой Цветаевой русских поэтов, а также на театральной сцене, к которой Цветаева в 1918 г. проявит наибольший интерес в своей жизни. Упомянутое в том же году имя испанского классика может означать, что Кальдерон – потенциально актуальный контекст и для собственной ранней драматургии Цветаевой 1918–1919 гг.

1.2. «Эльфочка в зале» («Вечерний альбом», 1910)

В первом разделе («Детство») первой книги Цветаевой «Вечерний альбом» (1919) под номером XIII находится стихотворение «Эльфочка в зале», посвященное Ане

Калин (Анне Самойловне Калин, 1896–1984), гимназической подруге сестер Цветаевых. Оно заканчивается строками:

И в сумерках зимних нам верилось власти
Единственной, странной царевны Аниты [СС1: 55].

Как утверждает А. И. Цветаева, «Эльфочка в зале» была написана в 1908 г. после прослушивания «Танца Анитры» [АЦ1: 265] из сюиты Э. Грига «Пер Гюнт». Анитра в одноименной пьесе Г. Ибсена — дочь вождя бедуинов. Аня Калин, таким образом, проецируется на образ южной царевны [РВ1], но Цветаева делает из «мавританки» испанку, используя испанский уменьшительно-ласкательный суффикс (ср. Кончитта – от Конча, Консепсьон), как в имени героини стихотворения Бальмонта «Анита» (1903), «испанки стройной с горящими глазами», к которой герой обращается: «Anita! Adorada!» [Бальмонт: 150]. Релевантность этого контекста поддерживается темой следующего стихотворения в сборнике.

1.3. «Пленница» («Вечерний альбом», 1910)

Под номером XIV в разделе «Детство» «Вечернего альбома» находится стихотворение «Пленница». Оно посвящено образу царевны, запертой в испанском дворце Эскуриал, по совместительству монастыре и резиденции короля Испании. Испанские реалии вынесены в рифменную позицию (*Эскуриал–хорал, балдахин–манголин, виньеты–кастаньеты, паж–экипаж*), и, как отмечает исследователь, стихотворение напоминает экфрасис [РВ2].¹⁰ Это предположение представляется тем более убедительным, что в предшествующем стихотворении важным является мотив портрета: «Как будто старинный портрет перед вами!» и «И кто-то светло улыбался с портрета» [СС1: 55].

Испанские инфанты получили наибольшую популярность в живописи на полотнах Диего Веласкеса (1599–1660), одного из самых выдающихся представителей испанской живописи XVII века. Одной из моделей Веласкеса была четырнадцатилетняя инфанта Мария Терезия Испанская (1638–1683), дочь испанского короля Филиппа IV и Изабеллы Французской. Мария Терезия родилась в Эскуриале и была первой супругой короля Франции Людовика XIV.

¹⁰ Так, стихотворение «В сумерках» из того же сборника, судя по подзаголовку, создано «На картину “Au Crépuscule” Paul Chabas в Люксембургском музее» [СС1: 54].



Веласкес. Портрет инфанты Марии Терезии с двумя часами (1652—1653).
Музей истории искусств, Вена.¹¹

Возможными подтекстами к этому стихотворению (и несомненно актуальными контекстами) являются стихи двух главных участников мистификации, связанной с поэзией Черубины де Габриак, — М. А. Волошина и Е. И. Дмитриевой. Как известно, Цветаева переписывалась с последней и достоверно познакомилась с первым только в конце 1910 г., предоставив ему на рецензию свою первую книгу. Но сам акт этого жеста доверия может свидетельствовать о более раннем знакомстве с творчеством Волошина. Если в «Пленнице» лишь вскользь упомянуто, что «о любви вздыхают кастаньеты» [СС1: 57], то Волошин сложил целый гимн этому инструменту в стихотворении «Кастаньеты» («Июль 1901 Mallorca, Valdemosa»). Будучи уже знаком с «Пленницей» Цветаевой, он не мог не поделиться им при встрече. Вот как об этом вспоминает А. И. Цветаева:

¹¹ https://ru.wikipedia.org/wiki/Мария_Терезия_Испанская#/media/Файл:Diego_Velázquez_030b.jpg

А затем он читает нам «Кастаньеты» — «Из страны, где солнца свет...» Его голос разгорается, слова мелодически щелкают кастаньетным звучанием, накаляются полуденным солнцем, и когда он обрывает восклицательным знаком, его лицо сияет от счастья! [АЦ1: 580-581]

Что же касается Черубины де Габриак, то за ее судьбой следила вся читающая «Аполлон» Россия, включая и юную Цветаеву. Инфанты встречаются в двух ее стихотворениях. В стихотворении «Пророк» (1909–1910):

Мерцали нам со стен сияньем бледным
Инфант Веласкеса тяжелый шелк. [Габриак: 89]

В стихотворении «Серый сумрак бесприютней...» обстановка и настроение инфанты напоминают цветаевские:

Серый сумрак бесприютней,
Сердце — горче. Я одна.
Я одна с испанской лютней
У окна.

Каплют капли, бьют куранты,
Вянут розы на столах.
Бледный лик больной инфанты
В зеркалах.

Отзвук песенки толедской
Мне поет из темноты
Голос нежный, голос детский...
Где же ты?

Книг ненужных фолианты,
Ветви парка на стекле...
Бледный лик больной инфанты
В серой мгле [Габриак: 78].

Позднее в «Живое о живом» (1932) Цветаева указывала на ряд общих мотивов в своей поэзии и поэзии Черубины де Габриак (к примеру, у Черубины де Габриак есть строки о смерти, сужденной в тринадцать лет, а у Цветаевой — просьба о смерти в семнадцать лет), объясняя их только совпадением, но ситуация может быть не так однозначна. На ненадежность памяти Цветаевой указывает и то, что Цветаева уже путает Италию и Испанию:

Итак, Черубина де Габриак. Француженка с итальянским именем, либо итальянка с французской фамилией. Единственная дочь, живет в строгой католической семье, где девушки одни не ходят и стихов не пишут, а если пишут — то уж, конечно, не печатают [СС4: 171].

Несомненно, в конце 1900-х гг. Цветаева должна была еще помнить, что Черубина – испанка. Однако позднейшее смешивание Италии с Испанией для Цветаевой извинительно, поскольку эти страны для нее устойчиво ассоциируются друг с другом.

Игры в «испанцев» не закончились для Волошина с разоблачением Черубины. В своих воспоминаниях А. Цветаева посвящает целую главу (часть десятая, глава шестая) коктебельской мистификации с «испанкой Кончиттой», якобы влюбленной в Макса Волошина и разыгрывающей сцену ревности в присутствии М. Цветаевой и других гостей [АЦ1: 399–400]. Роль Кончитты исполнила сестра Сергея Эфрона, будущий театральный режиссер Елизавета Яковлевна Эфрон (1885—1976), принимавшая участие в мистификациях лета 1911 г. [СС6: 96]. Цветаева, конечно, не могла в этом случае не вспомнить подругу своего детства, Кончитту Ангуло из пансиона в Лозанне.

1.4. «Шарманка весной» («Вечерний альбом», 1910)

Примечательно, что и последующее XVI стихотворение «Шарманка весной» окрашено испанскими ассоциациями. Среди мелодий шарманщика имеется фрагмент из оперы Жоржа Бизе «Кармен» (1875), написанной по мотивам одноименной новеллы Проспера Мериме (1845):

Не уходит шарманщик слепой,
Легким ветром колеблется штора,
И сменяется: «Пой, птичка, пой»
Дерзким вызовом Тореадора. [СС1: 36]

Как отмечает Р. С. Войтехович, «в паре с именем Тореадора мотив *птички* отсылает и к арии Кармен из одноименной оперы Ж. Бизе “У любви, как у пташки крылья...”» [РВ3]. Но в первую очередь имеются в виду куплеты Эскамильо «Тореадор, смелее в бой!..» (в России опера не сходила со сцены, начиная с 1885 г.). Возможным прототипом этой шарманки послужила музыкальная шкатулка брата Андрея:

Медленно водит Марина ручку в маминой желтой музыкальной шкатулке <...> Я босиком бегу к другой, Андриюшиной, музыкальной шкатулке <...> «Toréador, prends garde à toi...» Кармен сжигает с пути все виды тоски. [АЦ1: 424]

Так, в стихотворении «Шарманка весной» впервые исподволь появляется знаменитая тема Кармен, получившая позднее развитие в поэтических циклах 1915–1918 гг. и в «Повести о Сонечке» (1937).

1.5. «Колдунья» («Вечерний альбом», 1910)

Недатированное стихотворение «Колдунья» — последнее (четвертое) стихотворение «Вечернего альбома» (XIV в третьем разделе «Только тени»), в котором реконструируются связи с испанскими мотивами. На этот раз они никак не почеркнуты, и более всего эта связь становится заметна ретроспективно – через сопоставление со стихотворением «Они и мы» из второй книги Цветаевой «Волшебный фонарь» (1912), о котором речь пойдет далее.

Мир «Колдуньи» – условный балладный мир западного католического «средневековья», который может быть сближен с самыми разными странами, где есть рыцари, колдуньи, сжигаемые на костре аббатами, летающие «лунные» кони и эльфы. Эльфы привносят как будто английский колорит, но для Цветаевой это — синекдоха всего класса стихийных духов природы, которым сопричастна и колдунья Эва: «Я призранных эльфов сестра» [СС1: 33]. Она же сравнивает себя с «ветром», «сном» и «тайной». Имя героини Эва отсылает к греховной библейской праматери рода человеческого. Отметим, что написание «Эва» соответствует испанскому, итальянскому и немецкому написанию и произношению (Eva), но отличается от французского и английского (Ève, Eve).

Наиболее «испанским» в образе героини оказывается ее страстный характер, предвосхищающий образ Кармен:

Я — Эва, и страсти мои велики:

Вся жизнь моя страстная дрожь! [СС1: 34]

Аббаты нам уже встречались в покоех Эскуриала, и, хотя ничего специфически испанского в самом слове нет, но здесь они заняты преследованием колдуньи и обещают сжечь ее на костре, что соответствует стереотипному представлению об испанской инквизиции. Так же, как в случае с инфантой, они преследуют земные радости:

В чем грех мой? Что в церкви слезам не учусь,
Смеясь наяву и во сне? [СС1: 34]

Если наше предположение о раннем знакомстве Цветаевой со стихотворением Волошина «Кастаньеты» (1901) верно, оно также могло быть источником образа пляшущей колдуньи, хотя у Волошина эти элементы даны порознь:

Силуэт седой колдуньи,
И красавицы плясуньи
Стан и гибкий и живой. [Волошин: 15]

Еще больше вероятно влияние одноименного цветаевскому стихотворения Бальмонта («Колдунья», цикла «Цветные ткани», сб. «Только любовь», 1903). Оно написано тем же размером и строфой (6-стишие Ам43 ab ab ab):

Бальмонт	Цветаева
– Колдунья, мне странно так видеть тебя.	Я — Эва, и страсти мои велики:
Мне люди твердили, что ты	Вся жизнь моя страстная дрожь!
Живёшь — беспощадно живое губя,	Глаза у меня огоньки-угольки,
Что старые страшны черты:	А волосы спелая рожь,
Ты смотришь так нежно, ты манишь, любя,	И тянутся к ним из хлебов васильки.
И вся ты полна красоты.	Загадочный век мой — хорош.

Баллада Бальмонта (с английским эпиграфом «She who must be obeyed» из Р. Хаггарда) 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, может быть по аналогии с другими текстами Бальмонта.

Возможно, по аналогии с другими испанскими мотивами Бальмонта Цветаева сблизила коллизию его «Колдуньи» с сюжетом пьесы «Колдунья» Викторьена Сарду, о которой в связи с Цветаевой писал В. А. Петров:

15 декабря 1908 г. в Никитском театре шла «Колдунья», пьеса в 5 действиях В. Сарду. Главную роль Зорайю, мавританку, играла Сара Бернар. Действие происходит в XVI век, в Толедо. Гренада взята испанцами, мавры изгнаны, всякое общение между мусульманами и христианами строго воспрещено инквизицией. Любовь начальника стражи Дона Энрико и Зорайи. Перед сожжением Энрико через палача передает ей яд. Она целует Энрико, и оба умирают [Петров: 74].

По данным исследователя, Цветаева купила билеты на все представления, в которых была занята Сара Бернар, и у нас нет сомнения, что с этим сюжетом она была знакома. Цветаева воспользовалась мотивами страстной женщины, обреченной на сожжение, и любви рыцаря-тюремщика, преодолевающей религиозные преграды. Впоследствии сюжет Сарду еще не раз отзовется в поэзии Цветаевой, и дважды он будет четко привязан к Испании.

1.6. «Они и мы» <1911> («Волшебный фонарь», 1912)

Во второй книге Цветаевой «Волшебный фонарь» (1912), в которой были собраны в основном стихотворения 1911 г., мы находим лишь одно стихотворение с испанскими мотивами: «Они и мы» из самого большого третьего раздела «Не на радость». Испания здесь – не в центре внимания, но важно то, что испанская тема вводится самим прилагательным «испанский», употребленным вообще впервые в цветаевской лирике. Вводится оно уже в первой строке и повторяется дважды, образуя композиционную рамку стихотворения:

Героини испанских преданий
Умирала, любя... <...>

Потому, как испанские девы,
Мы не гибнем, любя, на костре. [СС1: 100]

Упоминание неких «испанских преданий» и «героинь» во множественном числе позволяет предположить, что Цветаевой известно несколько сюжетов испанского происхождения, в которых любовь приводит к гибели героини.

Свободная любовь приводит к гибели Кармен. Возможно, Цветаева имела в виду и Мариану Алькофоро, которую сама именовала позднее «испанкой», хотя приписываемая ей книга (якобы переведенная, а, в действительности, написанная Г. Ж. Гийерагом) называется «Португальские письма». Мариана, действительно, «умирала от любви», хотя ее историческому прототипу была дарована долгая жизнь.¹² Полагаем, однако, что наиболее актуальным образцом «героини испанских преданий» для Цветаевой в 1911 г. оставалась Зорайя в исполнении

¹² На русский язык этот текст был переведен в 1916 г., но Цветаева изучала старофранцузскую литературу в Париже летом 1909 г. Примечательно, что в экранизации этой книги («Любовные письма португальской монахини», 1977, режиссер Хесус Франко) героиню в финале сжигают на костре.

французской еврейки Сары Бернар. На это указывают сопутствующие декорации сюжета, несовместимые с положением цыганки Кармен или монахини Марианы:

Пышность замков, разгульность охоты,
Испытанья тюрьмы, —
Всё нас манит. [Там же]

Тот же подтекст мы уже указали как возможный в случае с «Колдуньей». Там связь с подтекстом подтверждалась и лексически – совпадением названий. Здесь также имеется лексическая связь, но уже опосредованная стихотворением о колдунье Эве, поскольку и здесь возникает Ева, но уже в русской форме:

Мы все книги подряд, все напевы!
Потому на заре
Детский грех непонятен нам Евы.
Потому, как испанские девы,
Мы не гибнем, любя, на костре. [Там же]

Мотив костра инквизиции еще сильнее связывает этот текст и с «Колдуньей» Цветаевой, и с «Колдуньей» В. Сарду.

В то же время, этот текст тесно увязывает цветаевский образ «испанской героини» с представлением о женщине вообще (Ева как архетип всех женщин) и важнейшей библейской коллизией [Войтехович 2019], связанной с вопросом о том, греховна ли женская любовь? Цветаева почти всегда выступает адвокатом женщины и страстной любви, но в «Они и мы» она еще защищает тех «дев», которые, напротив, удержались от «испанских» страстей. В обоих случаях она защищает свободу личного выбора от любых навязываемых образцов и норм.

Если бы этот текст был написан в период создания «Вечернего альбома», он мог вполне выражать актуальную жизненную позицию автора (отказ от любовных авантур с В. О. Нилендером, в первую очередь). Но если он писался уже после знакомства с С. Я. Эфроном, что более вероятно, то это уже больше «ролевая лирика», в которой Цветаева пытается запечатлеть образ уходящего «детства».

Обе сестры, о которых говорится в стихотворении «мы» (Ася и Марина), вышли замуж, не испросив разрешения отца при достаточно авантюрных обстоятельствах, вполне достойных «испанских» героинь. В частности, Сергей Эфрон еще не закончил гимназии, был болен туберкулезом и связан с революционной эмиграцией.

1.7. «Сердце, пламени капризной...» (1913)

Эпитет «испанский» в составе словосочетания «испанский замок» возникает и в стихотворении «Сердце, пламени капризной...», на этот раз имеющем точную датировку. Этот текст не входил в авторские сборники и стал известен по автографу Цветаевой на обороте шмуцтитутла экземпляра «Вечернего альбома», подаренного в Коктебеле другу М. А. Волошина художнику К. Ф. Богаевскому со следующей посвяtitельной надписью:

Константину Федоровичу Богаевскому – гениальному художнику и прелестному человеку. Марина Эфрон, урожд. Цветаева. Коктебель, 21 мая 1913 г. [СС1: 597]

Мотив «испанского замка» в стихотворении связан со свадебным путешествием семьи Эфронов, конечным пунктом которого стала Сицилия. Путешествие состоялось весной 1912 г., и первоначально молодожены планировали поездку именно в Испанию. Цветаева писала Волошину 3-го ноября 1911 г.:

После венчания мы, наверное, едем в Испанию. (Папе я пока сказала — в Швейцарию). [СС6: 56]

Мечта об Испании проскальзывает и в письме к Волошину от 10 января 1912 г.:

Наслаждаться — университетом, когда есть Италия, Испания, море, весна, золотые поля... [Семья: 123]

С мечтой об Испании пришлось расстаться, но не совсем. Сравнивая Сицилию с Крымом в письме к Волошину от 1 апреля 1912 г., С. Я. Эфрон упоминает и испанские замки:

Сицилия во многом напоминает Коктебель. Те же горы, та же полынь с ее горьким запахом. Флора почти тропическая: пальмы, кактусы, апельсиновые и лимонные рощи. Много развалин испанских и генуэзских замков. Есть развалины и более древние. Вообще же здесь прекрасно. [Семья: 129]

Генуэзские замки есть и в Крыму, а Крым воспел в своей живописи феодосийский художник Богаевский. Именно поэтому Цветаева, вероятно, и писала ему, косвенно также сравнивая Крым с Сицилией:

Ах, Константин Федорович, сколько картин Вас ждут в Сицилии! Мне кажется, это Ваша настоящая родина. (Не обижайтесь за Феодосию и Коктебель.) [СС6: 101]

Испанские замки, причем во множественном числе, возникают в письме Эфрона не случайно: Королевство Сицилия два столетия было вице-королевством Испании (1515–1713).

Возможно, все эти аналогии подчеркиваются Эфроном и Цветаевой еще и потому, что Волошин давно заметил сходство Крыма с самой Испанией, на что указал В. Е. Багно в статье «Испания русских писателей XX века»:

Однако самой примечательной оказывается упорно проводимая параллель между Киммерией и Коктебелем, с одной стороны, и Испанией, а точнее, кастильским плоскогорьем, с другой. <...> в 1901 году Волошин писал матери, что окрестности Аликанте «удивительно напоминают Коктебель и вообще наши места, скорее даже Меганом» <...> побывав уже не только на средиземноморском побережье, а в самом сердце Испании, в Старой Кастилии, Волошин развивает в письме к А. М. Петровой ту же тему: «<...> много элементов Киммерии, но при этом еще каменные деревушки, лачуги с лепными гербами, готические соборы и монастыри...» [Багно 2004].

Судя по стихотворению Цветаевой, на осмотр испанских замков молодоженам не хватило времени. В стихотворении это биографическое обстоятельство преобразуется в поэтическое обобщение — сентенцию:

Жизнь подобна кораблю:

Чуть испанский замок — мимо! [СС1: 179]

Стихотворение служит своего рода постскриптумом и надписью к сборнику «Вечерний альбом», и его основная тема – поэтическое мифотворчество. Поэтому вслед за приведенной сентенцией следует антитеза:

Все, что неосуществимо,

Я сама осуществлю. [Там же]

«Испанскому замку» в стихотворении соответствует «всё, чего не будет в жизни» и даже образ неизвестной «отчизны» («С детской песней на устах / Я иду — к какой отчизне?»), а главное — воображаемое пространство поэзии:

— Всё, чего не будет в жизни

Я найду в своих стихах! [Там же]

Тем самым «испанский замок» становится образом мечты и раскрывается, как поэтически обновленный образ «воздушного замка».

В контексте «Вечернего альбома», в котором целая сеть образов связана с наполеоновской пьесой Э. Ростана «Орленок»¹³, все это приобретает дополнительные коннотации. Субстратный образ ‘воздушного замка’ вкупе с мотивом жизни как воображаемого «корабля», проплывающего мимо испанского замка, отсылает читателя к фантастическим наполеоновским балладам И. Х. фон Цедлица (Зейдлица): к «Кораблю призраков», известному в переводе М. Ю. Лермонтова («Воздушный корабль. Из Цедлица»), и к «Ночному смотру», известному в переводе В. А. Жуковского. Мотив воображаемого воздушного путешествия на родину с призраком отца (императором Наполеоном I) возникает и в финале «Орленка» Ростана. Цветаева поэтически пересказывает эту сцену в своей балладе «В Шенбрунне». Актуальность этого контекста косвенно доказывается и соположением двух мотивов в уже процитированном письме Волошину от 3 ноября 1911 г.:

Я всем довольна, январь – начало нового года, 1912 г. – год пребывания Наполеона в Москве. После венчания мы, наверное, едем в Испанию. (Папе я пока сказала — в Швейцарию). [СС6: 56]

Однако «испанский замок» в коктебельском контексте приобретает и дополнительные коннотации: он усиливает «испанские» ассоциации, связанные с Крымом как местом зарождения образа «Черубины де Габриак».

По существу, Цветаева ставит себя в один ряд с Елизаветой Дмитриевой, рискнувшей «осуществить неосуществимое». Это ее мечты, ее «воздушные замки» приобрели испанскую окраску и оказались чрезвычайно успешными, пока мистификация не была разоблачена. Несмотря на то, что Цветаева утверждала позднее, что сама лично была против участия в мистификациях Волошина, она сама уже очень скоро будет утверждать в своих стихах («Безумье и благоразумье...», 1915):

И как могу
Не лгать, — раз голос мой нежнее, —
Когда я лгу... [СС1: 234]

¹³ Эпиграфы из «Прицесы Грезы» Ростана, из Наполеона I и Наполеона II (герцога Рейхштадского, героя пьесы Ростана); стихи, посвященные его возлюбленной Камерате; стихи, посвященные Саре Бернар, исполнительнице роли герцога Рейхштадского; стихи, посвященные детству Сары Бернар и Маргарите Готье, в роли которой Бернар также выступала, и т.д.

В то же время Цветаева могла взглянуть и с иронией на оторванные от жизни «испанские» мечты хозяина кокетбельского дома. В цветаевской записи от 13 июня 1911 г. возникает образ Волошина, мысли которого витают где-то в Испании в самый неподходящий момент:

Макс начинает рассказывать умирающему историю, как однажды в Испании <...> к одному кардиналу пришел один аббат <...> понюхал розу и как вдруг умер и как эта смерть прекрасна. — Представьте себе ужас этого умирающего! Какая-то Испания, уже ни к чорту не нужная, раз кончается весь мир! [ЗК1: 81]

Примечательно, что «история» (ср. «предания»), «аббат», «роза» и «смерть» входят в число ключевых понятий для описания образа цветаевской Испании.

Заключение

В семи разобранных ранних стихотворениях Цветаевой испанская тема уже прошла весь путь от скрытого цитирования общего места из испанской литературы (формула П. Кальдерона «жизнь есть сон» в «Проснулась улица...», 1908) до обобщенного образа «героинь испанских преданий» («Они и мы», <1911>) и слияния образов Испании и мечты в образе «испанского замка» («Сердце, пламени капризней...» 1913). В первой книге Цветаевой «Вечерний альбом» мы находим четыре стихотворения с явным или неявным испанским контекстом, причем три из них располагаются друг за другом в первом разделе «Детство» (XIII–XV): «Эльфочка в зале», «Пленница» и «Шарманка весной». В «Пленнице» испанская тема представлена наиболее ярко в виде портрета юной инфанты, томящейся в покоях дворца-монастыря Эскуриала (возможна реминисценция картин Диего Веласкеса). Соседство с этим стихотворением проясняет форму «Анита» в предыдущем стихотворении как испанскую (ср. «Анита» К. Бальмонта) и мотивирует музыкальную аллюзию на «Куплеты тореадора» («Куплеты Эскамильо» из оперы Ж. Бизе «Кармен») в следующем стихотворении. Так намечается круг будущих испанских персонажей Цветаевой, замыкающийся образом «Колдуньи» (из третьего раздела «Только тени»), воспроизводящей мотивы одноименных произведений Бальмонта и В. Сарду, которые далее развиваются в «Они и мы» («Волшебный фонарь», 1912). Существенно, что с Испанией для Цветаевой ассоциируется и крымский Коктебель с его обитателями.

ГЛАВА 2.

ОБРАЗЫ ДОН ЖУАНА И КАРМЕН (1914–1918)

Два наиболее важных испанских персонажа в творчестве Цветаевой — это Дон-Жуан и Кармен, захватившие воображение поэта в 1917 г. (циклы «Дон-Жуан», «Кармен» и «Князь тьмы»). Как видно уже из самих имен (не Кармен и не Дон Жуан), эти персонажи пришли в русскую культуру не прямо из Испании, а из Франции. Испанский миф Цветаевой во многом основан на уже имеющихся французских прецедентах (новела П. Мериме «Кармен», одноименная опера Ж. Бизе, «Колдунья» В. Сарду и пр.), пропущенных, как отмечают исследователи, через призму театрально-музыкальных произведений, европейскую литературу, русскую поэзию, и, в частности, — через творчество Пушкина и Александра Блока [Голицына; Бройтман; Жогина].

Все три цикла следуют за «Стихами к Блоку» и «Стихами к Ахматовой» 1916 г. На Цветаеву, вероятно, произвел впечатление диалог Блока («Анне Ахматовой») и Ахматовой («Александр Блоку») на страницах журнала «Любовь к трем апельсинам» (1914, №1). В блоковском стихотворении сочетание мотивов «страшной красоты», «розы» и «испанской шали» производит впечатление автореминисценции собственного цикла «Кармен» (1914). Автопроекция на Дон Жуана содержится в стихотворении «Шаги командора» (1910–1912).

Несмотря на множество произведений-посредников, в случае с Кармен Цветаева демонстрирует и несомненное знакомство с первоисточником. По мысли Цветаевой созданный Мериме персонаж стал настолько реальным для читателя, что сам автор отошел на второй план:

Меримэ и Кармен. Меримэ так уверил нас в Кармен, что перестали верить в Меримэ. [ЗК1: 160]

Кармен воспринимается как аутентичный испанский образ, если не реальная испанка вообще. При этом в самой Испании никто не воспринимает Кармен Мериме или Бизе как аутентично испанский образ: для испанцев — это персонаж французской культуры.

Через связь с Дон Жуаном Кармен Цветаевой как будто повышает свою испанскую аутентичность, но, как уже было отмечено, большая часть испанских образов у Цветаевой гетерогенна, и, как мы уже отметили, их встреча у Цветаевой

отчасти predetermined совместным присутствием в поэзии Блока. Однако пришли они к Цветаевой порознь. Мы уже отмечали отзвук сюжета о Кармен в раннем стихотворении «Шарманка весной» (не позднее 1910 г.). Рассмотрим теперь первое появление образа Дон Жуана в поэме 1914 г. «Чародей».

2.1. «Чародей» (1914): первое упоминание Дон Жуана

В поэме «Чародей» (1914) у Цветаевой не только впервые встречается образ Дон Жуана, но и упоминается «чугунный правнук Ибрагимов» – памятник А. С. Пушкина – автора «Каменного гостя» (первой классической интерпретации испанского сюжета на русском языке). Ретроспективно и парадоксально образ Пушкина оказался слит в воспоминании Цветаевой с образами обоих его героев, не только Дона Гуана, но и Командора. Причем слияние с Командором Цветаева относит в эссе «Мой Пушкин» (1937) к более ранним временам – временам своего детства, когда сама она любила играть у пушкинского монумента, а в гости к ее родителям заходил А. А. Пушкин, сын поэта.

Как известно, в статье ««Каменный гость» Пушкина» (1947) А. А. Ахматова показала, что Пушкин едва ли не в равной степени разделял чувства обеих героев своей маленькой трагедии – и Гуана, и Командора. Цветаева также нередко вспоминала пушкинского Командора.

Например, в цикле «Стихи к Пушкину» (1931–1933):

Бич жандармов, бог студентов,
Желчь мужей, услада жен,
Пушкин — в роли монумента?
Гостя каменного? — он,
Скалозубый, нагловзорый
Пушкин — в роли Командора? [СС2: 281]

Здесь очевидно, что Пушкин и Командор – антитеза. Но в эссе «Мой Пушкин» (1937) Командор оказывается уже скорее метонимией Пушкина, сопричастным ему образом, транслированным и памятником на Тверском бульваре, и собственным сыном поэта. Цветаева описывает визит Александра Александровича Пушкина (1833-1914) в дом Цветаевых, воспринятый ребенком как явление «Памятник-Пушкина»:

Так у меня, до Пушкина, до Дон-Жуана, был свой Командор.

Так и у меня был свой Командор [СС5: 65].

Цветаева читала «взрослого» Пушкина не по возрасту рано, но отождествление «Памятник-Пушкина» с Командором могло произойти только ретроспективно. В поэзии Цветаевой Дон Жуан появляется раньше своего противника в следующих строках поэмы «Чародей»:

Как жизнь уже давным-давно нам —
Сукно игорное: — vivat!
За Иоанном — в рай, за доном
Жуаном — в ад [СС3: 8].

Имена Иоанна и Дон Жуана противопоставлены как имена величайшего грешника и величайшего святого.¹⁴ В то же время они сопоставлены на этимологической основе: Жуан – французское произношение испанского имени Хуан (Juan), которое является испанским вариантом имени Иоанн. Жизнь играет героями, направляя их то вверх (Иоанн), то вниз (Дон Жуан).¹⁵ В первом случае обыгрывается движение за Христом – следом за его вознесением; во втором – знаменитый финал легенды о Дон Жуане.

Движение в обоих направлениях предстает как добровольное и, следовательно, равноценное, воскрешая популярное у символистов представление о множественности путей души к совершенству (представленное, например, в стихотворении «Двойная бездна» Д. С. Мережковского).¹⁶ Таким образом, одной из художественных мотивировок введения имени Дон Жуана становится его родство с именем, к которому Цветаева ощущала свою причастность – и через имя Иоанна Богослова, и через имя отца (Цветаева носила отчество *Ивановна*).

Не секрет, что «вечный» образ Дон Жуана [Лоскутникова: 52] стал одним из наиболее продуктивных в европейской литературе. Его прообраз, Дон Хуан Тенорио, фаворит короля Кастилии Педро Жестокое (1334–1369) был впервые

¹⁴ Скорее всего имеется в виду не Иоанн Креститель, а Иоанн Богослов, апостол, евангелист и пророк, автор Апокалипсиса, в день которого Цветаева родилась (что отмечено в стихотворении «Красною кистью рябина зажглась...», 1916).

¹⁵ Не исключено, что обособление enjambement'ом слова «доном» (это единственный случай, когда Цветаева разделяет написание «Дон-Жуан» и склоняет слово «дон») подсказывает ассоциацию с «дном», то есть еще на одном уровне подчеркивается падение в ад.

¹⁶ И более отдаленно – о пути любимого Эллисом Данте в пространстве «Божественной комедии».

запечатлен в трагикомедии Тирсо де Молина («El condenado por desconfiado», 1630). Сюжет подхватили Ж.-Б. Мольер («Дон Жуан, или Каменный гость», 1665, опубл. 1683) и Т. Корнель («Каменный гость», 1679). Позднее была написана пьеса Антонио де Саморы («No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra», публ. 1726), переработанная в итальянское либретто Лоренцо да Понте («Don Giovanni ossia Il dissoluto punito») и использованное в опере В.-А. Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник» (1787). Мотивы оперы отразились в новелле Э. Т. А. Гофмана «Дон Жуан» (1814). Дж. Г. Байрон сделал образ испанского соблазнителя героем большой поэмы «Дон Жуан», приблизив его к современности (1819–1823). К. Д. Граббе соединил двух любимых романтиками героев в трагедии «Дон Жуан и Фауст», 1829). В Испании этот сюжет обновили романтики Хосе де Эспронседа (поэма «El estudiante de Salamanca», 1840) и Хосе Соррилья (драма «Don Juan Tenorio», 1844).

В России этот сюжет был известен еще в петровские времена по переделке пьесы Клода Дешана де Вилье «Le Festin de Pierre ou le Fils criminel» (1661), получившей название «Дон Ян и дон Педр» [Багно 2000], но каноническим его сделал А. С. Пушкин в своей маленькой трагедии «Каменный гость» (1830). Пушкин стремился не к доместикации сюжета (как Мольер, например), а к усилению местного испанского колорита [Лоскутникова: 53]. С этим была связана и замена французского произношения «Жуан» на более близкое к испанскому «Гуан».¹⁷

В различных литературных вариантах (например, в творчестве А. К. Толстого, опиравшегося и на гофмановскую трактовку) из изначально бездушного сластолюбца и безбожника Дон Жуан превращается в великого любовника и странника, искателя идеала (Донны Анны) [Косенко: 84–85]. Но среди актуальных для Цветаевой версий имеется и Дон Жуан-мститель и сластолюбец – герой «отрывков из ненаписанной поэмы» К. Д. Бальмонта «Дон Жуан» (сборник «Тишина», 1898). Возможно, в ненаписанных частях поэмы предполагалось развитие образа в духе поэтической драмы А. К. Толстого.

¹⁷ Ср. написание «Гавана» для передачи испанского La Habana. Передача звука [h] буквой «г» при транскрипции западных имен было традиционной нормой: отсюда, в частности русское написание имени Генриха Гейне и т.п.

По мнению ряда исследователей, Дон Жуан Цветаевой, — не великий соблазнитель, а смелый мужественный рыцарь, о чем якобы свидетельствуют его внешние атрибуты — плащ и шпага [Диалог культур: 89]. Шпага (меч), действительно, сопутствует Дон Жуану в большинстве версий: ведь кара настигает его именно за насмешки над тем, кого он убил, а не собственно за распутство, которым он более всего известен (ср. у Бальмонта: «Где блещет шпага, там язык молчит» [Бальмонт: 202]). Но очевидно, что Цветаевой важен не только рыцарь, но и герой-соблазнитель. Не зря в 1919 г. она обращается и к другим сходным образам (Лозэну и Казанове в пьесах «Фортуна», «Приключение» и «Феникс»).

В случае с Пушкиным важно отметить, что «Каменный гость» воспринимался Цветаевой не изолированно, а в контексте других его текстов на испанскую тематику. Т. Г. Цявловская вслед за В. Г. Белинским и П. В. Анненковым полагала, что пушкинский романс «Я здесь, Инезилья...» (1830) написан для включения в драму «Каменный гость» в качестве песни Лауры [Цявловская]. Инезилья — уменьшительная форма от Инес (*Inés — Inesilla*). Донья Инес (Инез) — один из персонажей многих версий пьес о Дон Жуане (в версии Хосе Соррильи она предстает невестой Дон Жуана). Пушкин вводит образ доньи Инез в драму «Каменный гость» в качестве возлюбленной Гуана, с которой он встречается в Антоньевом монастыре в начале пьесы. В романсе герой в плаще со шпагой и гитарой призывает возлюбленную:

Я здесь, Инезилья,
Я здесь под окном.
Объята Севилья
И мраком и сном.
Исполнен отвагой,
Окутан плащом,
С гитарой и шпагой
Я здесь под окном.
Ты спишь ли? Гитарой
Тебя разбужу... [Пушкин: 312].

Представленная в романсе мизансцена в какой-то степени воплощает суть «испанского мифа», усвоенного Цветаевой через рецепцию образа Дон Жуана.

2.2. «Спят трещотки и псы соседовы...» (1915)

В понимании Цветаевой Дон Жуан и Кармен – гендерные варианты одного типа героя-завоевателя и соблазнителя. 25 сентября 1923 г. она писала А. В. Бахраху:

Вечной верности мы хотим не от Пенелопы, а от Кармен, — только верный Дон-Жуан в цене! Знаю и я этот соблазн. Это жестокая вещь: любить за бег — и требовать (от Бега!) покоя [СС6: 617].

Одновременно это – антономазии (прономинации, эпонимы), роли, которые могут носить разные реальные носители. Роль может не совпадать с намерениями самого носителя, как мы видим в случае с учительницей французского языка M^ll^e James, в которую Цветаева была влюблена (наряду с Наполеоном II и юным месье Морисом) в 1909 г. в Париже.

Описывая в 1924 г. А. В. Бахраху свою способность к бескорыстной и разнонаправленной любви, Цветаева дает весьма противоречивый портрет своей учительницы. В ее речи и поведении подчеркивается отсутствие эмоциональности, романтизма (в частности, она не поклонница Э. Ростана и воспринимает аномальное (drole) поведение восторженной русской студентки как поэтическое), но совершенно иначе описана ее внешность, то есть восприятие этой внешности 16-летней Цветаевой: «30-летняя женщина, с бешеными глазами», голова «не ростановская, скорее бестиальная: головка змеи с низким лбом: Кармен!» [СС6: 623]. В действительности, как «Кармен» ведет себя студентка, находящая привлекательность в «бешенстве», «бестиальности», «змеиности», приписываемых объекту обожания, и целующая ей руки. Цветаева подчеркивает этот контраст, настаивая на самоценности чувств любящего: это он делает из обычной учительницы «Кармен» своей любовью и воображением. Однако в 1909 г. образ Кармен еще не проник в поэзию Цветаевой (хотя куплеты Эскамильо ей знакомы).

Имя Кармен впервые возникает у Цветаевой в стихотворении «Спят трещотки и псы соседовы...» (5 августа 1915). Оно замыкает стихотворение:

Запах розы и запах локона,
Шелест шёлка вокруг колен...
О, возлюбленный, — видишь, вот она —
Отравительница! — Кармен. [СС1: 240]

Действие происходит ночью. Лирическая героиня выводит возлюбленного из дома и без объяснений ведет его по опасному ночному городу к фонтану, где

встречаются парочки, где впервые произошла и встреча с возлюбленным (у которого «глаза волчьих», то есть хищные, страстные). В момент свидания является Кармен.

В появлении третьего лица нет сюжетной логики, тем более что ее появление не ведет к дальнейшим событиям, а лишь неким образом завершает действие. В этом есть загадка, а появление имени Кармен в самом конце текста напоминает «отгадку». Похожую модель мы находим в стихотворении «Не самозванка – я пришла домой...» (1918), где героиня так же участвует в диалоге с возлюбленным, завершая его словами:

— Возлюбленный! — Ужель не узнаёшь?

Я ласточка твоя — Психея! [СС1: 394]

Но здесь лирическая героиня говорит «я», а в стихотворении 1915 г. – «она». Это можно объяснить фигуральным использованием местоимения, дающим взгляд на себя со стороны: «вот она» можно рассматривать как эллиптированную конструкцию «вот она какая». Слово «отравительница» наиболее вероятным образом прочитывается в контексте стихотворения Ахматовой «Сжала руки...» (1911): «– Оттого, что я терпкой печалью / Напоила его допьяна» [Ахматова: I, 28].¹⁸ Лирическая героиня Цветаевой ведет своего «возлюбленного» на площадь к фонтану, чтобы раскрыть свою сущность, признаться в том, что она «отравительница», что она — Кармен.

Подготавливая это признание, Цветаева наполняет текст испанскими образами: «монахи», «браслеты» (синекдоха цыган), статуя Богородицы на площади, Кордова, фонтан. Примечательно, что в схожих обстоятельствах открывает свое истинное лицо («жестокое», хоть и иначе) Марина Мнишек в

¹⁸ Ни в одной из версий сюжета Кармен никого не отравляет. Дополнительным контекстом можно считать раннюю редакцию стихотворения О. Э. Мандельштама «Ахматова» (1914): «...окаменела / Ложноклассическая шаль <...> Так — отравительница Федра — / Стояла некогда Рашель» [Мандельштам: 93]. После указаний поэту на ошибку (Федра тоже никого не отравляла) «отравительница» превратилась в «негодующую Федру». Возможно, «отравительница» изначально отсылала к «терпкой печали», внушаемой объекту страсти любой страстной героиней по определению (Ипполит был «отравлен» самим фактом любви Федры). Мотив «шали» объединяет многие стихи, посвященные Ахматовой (Блока, Цветаевой, Мандельштама) с разбираемым стихотворением, позволяя видеть в самой теме Кармен у Цветаевой отзвук культуры Ахматовой, начало которого маркировано 11 февраля 1915 г. («Анне Ахматовой»).

«Борисе Годунове» Пушкина. Типу Кармен соответствуют и типажи гордых цыганок Мариулы и Земфиры из пушкинской поэмы «Цыганы».

У Мериме и Бизе основное место действия – Севилья. Можно лишь гадать, зачем Цветаева заменила ее на Кордову (она также упоминается как периферийное место действия у Мериме).¹⁹ Одно из возможных объяснений – анафорическое созвучие с именем Кармен: появление главного имени уже подготавливается отдаленным созвучием со словом Кордова.²⁰

На площади города находится «маленькая Богородица». Это наводит на мысль, что Цветаева могла быть знакома с определенным изображением Кордовы. Образ Богородицы на площади Севильи может быть навеян и строками из стихотворения М. Волошина «Она» (1909):

Под гул молитв и дальний звон
Склонялся в сладостном бессильи
Пред ликом восковых мадонн
На знойных улицах Севильи [Волошин: 78].

В своем стихотворении Волошин описывает поиски истинной любви, которая является в образе богинь и образов искусства (Афродита, Таиах, мадонна, Мона Лиза) многих народов. Некие поиски происходят и в стихотворении Цветаевой, завершаясь саморазоблачением героини.

И. Д. Шевеленко полагает, что биографические и культурные реалии совмещены в данном стихотворении так, что ни личный, ни литературный подтекст не имеют самостоятельного значения [Шевеленко: 111]. Действительно, они в тексте взаимодействуют, но это не отменяет возможности выделения, как того, так и другого: Цветаева увлечена и образом Кармен, и возможностью спроецировать его на себя в отношениях с неким, возможно – вполне конкретным, адресатом. Соответственно, и фонтан на площади Кордовы может быть поэтическим отражением какого-то иного места встречи со схожими характеристиками.

¹⁹ Кордова – место действия первых и последних глав новеллы Мериме (финальный бой быков, во время которого Хозе убивает Кармен, происходит в Кордове).

²⁰ Схожие приемы мы видим в «Имя твое – птица в руке...» (1916), где имя Блока почти называется в последнем анаграммирующем слове «глубок», но перед этим подготавливается рядом созвучий).

Т. Славутская замечает, что стихотворение «Спят трещотки и псы соседовы...» было написано в Малороссии, в селении Банное (ныне г. Святогорск) у подножия Святогорской обители. По мнению исследователя, «псы соседовы» в биографическом плане отсылают к собакам местной семьи Андриевских, по соседству с которыми поселились Цветаева с С. Я. Парнок [Славутская].²¹

В там же написанном стихотворении «Журавли потянули к югу» (1 августа 1915 г.) Парнок воспроизводит основной мотив стихотворения Волошина «Она» и лексический ряд из стихотворения Цветаевой («локон», «монах», «Кармен»):

Иль полунощные бульвары
Топчет злой ее каблук?
Или спрятался **локон** ярый
Под **монашеский** клубук?

Я ищу, подходя к театру,
И в тиши церковных стен —
Не Изольду, не Клеопатру,
Не Манон и не **Кармен!** [Парнок: 194]

Примечательно, что Кармен – последнее слово в обоих стихотворениях. Финалом своего стихотворения Цветаева словно отвечает на вопрос, заданный в начале стихотворения Парнок: «Где я встречу ее, подругу, / Роковую госпожу?» [Там же]. У Цветаевой героиня восклицает: «О, возлюбленный, — видишь, вот она — / Отравительница! — Кармен». Но Цветаева не просто «отвечает», но и «полемизирует» с Парнок, которая отвергает Кармен наряду с другими вариантами.

В поэзии Парнок встречаются и другие испанские мотивы. В том же 1915 г., по воспоминаниям А. Цветаевой, в ответ на просьбу М. Цветаевой прочесть любимое стихотворение Парнок прочла:

К чему узор расцвечивать пестро?
Нет упоения сильнее, чем в ритме.

²¹ Святогорский монастырь в Малороссии мог напомнить об одноименном монастыре в Псковской губернии, где был похоронен Пушкин, и подтолкнуть к пушкинским ассоциациям (в том числе испанским). Ср. в эссе «Наталья Гончарова» (1929): «Отсюда пути расходятся: Гончарова — к Ланскому, Пушкин — в Святогорский монастырь» [СС4: 86].

Два такта перед бурным Болеро²²

Пускай оркестр гремучий повторит мне. [АЦ2: 415]

А. И. Цветаева цитирует и другое стихотворение, прочитанное Парнок:

Я не знаю моих предков — кто они?

Где прошли, из пустыни выйдя?

Только сердце бьется взволнованней —

Чуть беседа зайдет о Мадриде...

Правнук мой, с нашей кровью старою,

Покраснеешь ли, бледноликий,

Как завидишь певца с гитарою

Или женщину с красной гвоздикой? [Парнок: 177]

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 разговорах двух подруг эта тема не могла не затрагиваться. В очевидной связи со стихотворением Парнок состоит цветаевское «Какой-нибудь предок мой был скрипач...» (1915) [Белякова]. Цветаева создает себе образ предка, больше напоминающего цыгана, но Кармен тоже цыганка, хотя специально Цветаева связь с Испанией не подчеркивает. Основной период увлечения испанской темой у Цветаевой еще впереди.

2.3. Цикл «Дон-Жуан» (1917)

Образ Дон Жуана возвращается в творчество Цветаевой в 1917 г. в одноименном цикле и открывается стихотворением «На заре морозной...» (19 февраля 1917). Считается, что в цикле «Дон-Жуан» Цветаева опирается на пушкинскую концепцию образа [Лоскутникова: 55], но это был не единственный источник и стимул для Цветаевой. Среди прочих следует упомянуть роман Анны де Ноай «Новое упование» («La Nouvelle Espérance»), который Цветаева перевела для журнала «Северные записки» (1916). В романе несколько раз возникает образ Испании. В главе VIII Сабина, мечтая о Жероме, друге своего мужа, мечтает найти счастье с ним именно в Испании:

²² Испанский танец «болеро» упоминался и Цветаевой в стихотворении «Встреча с Пушкиным» (1913) в числе любимых вещей: «Как я люблю огонек папиросы <...> Байрона и Болеро» [СС1: 188].

<...> она слишком живо представит себе Испанию, желтую и сухую, распятую между ужасными играми солнца и быка <...> Сабина страдала <...> Когда малопомалу встанут перед ней лики далеких городов, когда запоют в ней имена Толедо, Севильи, Гренады, Кордовы, ее страстно потянет с ним туда, где царят все страсти <...> лихорадка обернется в желание друг друга. [СС5: 570]

В первом стихотворении цикла «Дон-Жуан» возникают образы из стихотворения «Спят трещотки и псы соседовы...», фонтан и Богородица, только теперь действие не в Андалузии, 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 зажигал.

На зов любви к красавице-княгине
Вошел я тихо-тихо, точно вор.
Она ждала. И ждет меня донныне. [Бальмонт: 202]

В первых двух стихотворениях цикла возникает сюжетное развитие. В первом лирическая героиня готовится к свиданию с Дон Жуаном, но предчувствует неудачу из-за «колокольного звона», а во втором («Долго на заре туманной...», 19 февраля 1917) герой уже принял православие («На груди у Дон-Жуана / Православный крест») и закончил свой жизненный путь, завершив свой донжуанский «список» встречей с лирической героиней.²³ Отметим сразу, что выражение «дон-жуанский список» в русской культуре (в частности, благодаря одноименной статье Н. О. Лернера 1910 г. в шеститомнике под ред. С. А. Венгерова) закрепился именно за Пушкиным.

С. Н. Бройтман видит в мотиве гибели героя от женщины, связанной с образом России, влияние образности А. А. Блока [Бройтман]. Более надежное

²³ Летом следующего года Цветаева заметит в записной книжке: «Отсутствие уличной жизни в стране — отсутствие азарта. Плохо бы в России пришлось Казанове!» [ЗК1: 169]. Имеется в виду современная Россия. В России XVIII в. Казанова побывал вполне благополучно, но и тогда столкнулся с ограничениями. Екатерина II отказалась от проекта проведения государственной лотереи, предложенного предприимчивым итальянцем (во Франции Казанова преуспел).

свидетельство влияния Блока на цветаевский образ Кармен мы находим в ее записи от 15 мая 1920 г. о посещении вечера Блока и его отборе стихов для чтения:

Одни — в духе Гейне — длинны́ и слабы, о мертвецe, ходящем в Сенат и пьющем чай. — Все остальные восхитительны. Читает все мои любимые:

Колокольцы — золотого — как небо — Аи — Какому хочешь чародею...

Кармен не читает, — жаль! [ЗК2: 115].

В цикле на образно-лексическом отчетливо противопоставлены теплый испанский мир (*фонтаны, площади, розы, гитара, Севилья* и т.д.) и холодный российский (*зима, снег, березы, церкви* и т.д.) [Косенко: 85], что является одним из механизмов познания «своего vs. чужого» и характерно для русских текстов об Испании [Белова, Николаева]. И. Д. Шевеленко отмечает, однако, «ироническую ауру», которая окрашивает «значительную часть любовно-романтической лирики Цветаевой этих лет» с ее «иноземными героями в русском культурном пространстве» и русскими героями в «иноземных культурных масках» [Шевеленко: 153]. Действительно, реальная Испания не становится ближе или понятнее в этих стихах. Условная Испания - только фон для рефлексии над образом меняющейся на глазах России. Цветаева делает упор на святости России («А у богородиц — / Строгие глаза»; «чтобы не слышать / Пустяков — красоткам, / Есть у нас презвонкий / Колокольный звон»), но общий иронический тон и эти приметы ставит под вопрос. Тем более, что это – весьма условная оппозиция: Испания известна отнюдь не меньшей религиозностью, чем Россия (особенно Испания, создавшая образ дона Хуана).

В записных книжках Цветаева сформулировала в виде серии афоризмов свое представление о разнице России и Испании:

Испанию все женщины мира чувствуют любовником, все мужчины мира — любовницей. Безнадежное, мировое материнство России. <...> Запад — это безнадежная любовь России. [ЗК1: 169]

Страны в данном случае выступают метонимией своих жителей. В представлении Цветаевой Испания – страна Кармен и Дон Жуанов. Россию же она представляет больше всего по себе: в 1917 г. она становится матерью двух детей, которых ей придется долго воспитывать без мужа (сначала он участвует в мировой войне, затем в гражданской). Самоощущение накладывается в этом случае на клише

русофильской публицистики, в том числе западной, представляющей Россию «женской» (и в этом плане «святой») страной.

В третьем стихотворении цикла «После стольких роз, городов и тостов...» (22 февраля 1917) герой неожиданно воскресает, хотя и не в лучшем виде, как и героиня: «Вы — почти что остов, / Я — почти что тень» [СС1: 336]. Зато героиня из утрированной православной скромницы преобразуется в Кармен, о чем иносказательно рассказывает в «сказке» о некой январской встрече под стенами монастыря. Появляются образы монаха и розы, характерные для стихотворений на испанскую тему. Е. В. Ерошкина видит в этой поэтической метаморфозе характерное для Цветаевой прием [Ерошкина].²⁴

Действительно, для композиционных приемов Цветаевой характерна резкая и неожиданная смена ракурса: вместо ожидаемой донны Анны (вполне соответствующей и «русскому» типу) появляется героиня подобная самому Дон Жуану. В каком-то смысле герой терпит поражение; возможно на это указывает семантика разочарования в словах: «Чей-то пьяный голос молил и злился...» [СС1: 336]. Поэтому и весь монолог лирической героини построен на сопротивлении интенциям героя: «Ах, ужель не лень / Вам любить меня?»; «И зачем мне знать, что...» (повторяется дважды); «Нет, уж лучше я...». Появление Кармен рядом с Дон Жуаном – это не просто игровое соединение несоединимого (как уже было при появлении Дон Жуана в России), а передача женскому персонажу инициативы: герой утрачивает свои способности, героиня берет его роль на себя.

По мнению С. Н. Бройтмана, при равносильности «я» и «ты» активным у Цветаевой становится женское начало, и Дон Жуан погибает из-за Кармен: не герой губит героиню, а героиня губит героя [Бройтман]. Это объясняется и установкой женщины на выживание, о чем мы находим запись от апреля 1917 г.:

Мужчина, кончающий с собой из-за любви — патетичен, женщина — как-то жалка. Кармен можно убить и Кармен может убить, но Кармен никогда не убьет — себя. Ей это даже а голову не придет. <...> Женщина — жизнь: жизнедательница, недра [ЗК1: 149].

²⁴ Темой встречи Кармен и Дон-Жуана является «узнавание / неузнавание героями друг друга» [Жогина 2004]. В этом плане получает подтверждение наша интерпретация первого появления Кармен в поэзии Цветаевой 1915 г.

В письме к О. Е. Колбасиной-Черновой от 25 февраля 1925 г. Цветаева (в связи с очередным увлечением К. Бальмонта) поясняет и образ Дон Жуана:

И, попутная мысль: будь Дон-Жуан глубок, мог ли бы он любить всех? <...> Ведь Дон-Жуан смешон! <...> Или это трагическое всех, трагедия вселюбия — исключительное преимущество женщин? [СС1: 605]

Возможно, права С. А. Фокина, полагающая, что «более глубокий и трагический» образ Кармен вводится в цикл с целью поиронизировать над Дон Жуаном [Фокина: 329]. Но этим смысл встречи героев не исчерпывается. Они территориально привязаны к одному месту (Севилья), но разделены во времени. Цветаева делает с ними то же, что позднее сделала с Еленой и Ахиллесом в цикле «Двое» (1924) — соединила равных. Примечательно, что Мериме обращался к легенде о Дон Жуане («Души чистилища», 1834), затем оба персонажа появляются у Блока; Цветаевой оставалось сделать один шаг — свести их в рамках одного произведения.

В четвертом стихотворении цикла «Ровно — полночь...» (22 февраля 1917) встреча героев представлена в виде драматического диалога. Стихотворение написано в тот же день и представляет собой продолжение предыдущего.

— Что — глядишь?

— Так — гляжу!

— Нравлюсь? — Нет.

— Узнаёшь? — Быть может.

— Дон-Жуан я.

— А я — Кармен. [СС1: 337].

Пятое стихотворение цикла «И была у Дон-Жуана — шпага...» (14 мая 1917) было написано позже предыдущих и возвращает в текст вытесненную Кармен традиционную пару героя — Донну Анну. В пьесе Тирсо де Молина Донна Анна — дочь Командора, которую Дон Жуан намеревался соблазнить, выдав себя за ее жениха, но это ему не удастся. Основная интрига связывает Жуана с Изабеллой. Донна Анна выдвигается в центр в опере Моцарта и затем в «Каменном госте» Пушкина. Донна Анна превращается в русской традиции в «вечную» пару Дон Жуана, но в своем стихотворении Цветаева утверждает обратное: «— Не было у Дон-Жуана — Донны Анны!» [Там же]. Таким образом, Донна Анна возвращается только для того, чтобы подтвердить уже прозвучавшую мысль: истинной парой

герою является другая героиня (или такой нет вообще). А герой отправляется с посохом в дальнейшие странствия.

Один из возможных источников мотива отсутствия Донны Анны у Дон Жуана – стихотворение Блока «Шаги Командора», где встреча героев оказывается невозможна из-за того, что Анна спит мертвым сном и проснется только в момент смерти Жуана. Для Цветаевой это могло проецироваться на отношения Блока с Ахматовой, которую она иногда представляла странницей (вслед за собственной лирикой Ахматовой). Возможно, в Дон-Жуане-страннике также отразился в какой-то степени образ Блока, поскольку позже, в августе 1921 г., в отклике на смерть Блока появится такое сравнение:

Останешься, всем — первенцем,
Покинувшим, отвергнувшим,
Посохом нашим странным,
Странником нашим ранним [СС1: 294].

Шестое стихотворение цикла «И падает шелковый пояс...» (14 мая 1917) написано вместе с предыдущим в один день. Оно продолжает тему узнавания, но теперь уже не героини, а героя, скрытого под маской:²⁵

И кто-то, под маскою кроюсь:
— Узнайте! — Не знаю. — Узнай! [СС1: 337]

Так же, как в предыдущем стихотворении вечным странником был герой, так в этом стихотворении такой же странницей представляется героиня. В трех строфах текста намечен жизненный путь героини с перспективой старения («Я вижу надменный и старый / Свой профиль на белой парче») и смерти:

А мне говорят — успокоюсь
Когда-нибудь, там, под землей. [Там же]

Но этому линейному движению, отнимающему у героини жизнь, противопоставит неизменный жест:

И падает шелковый пояс
К ногам его — райской змейей... <...>
И падает шёлковый пояс
На площади — круглой, как рай. [Там же]

²⁵ Образ «маски» заставляет вспомнить тематику сборника Блока «Снежная маска» (1907).

Снятие пояса – ритуальный эротический жест, традиционно входящий в свадебные обряды и воспетый во множестве эпических произведений древности. Здесь он возвращает героиню в первоначальный рай с его соблазнами, восстанавливая связь «героинь испанских преданий» с Евой, отмеченную уже в сборнике «Волшебный фонарь» (1912).²⁶ По-прежнему «рай» коррелирует с испанским колоритом:

А где-то — гитаны — гитары —
И юноши в чёрном плаще. [Там же]

Р. С. Войтехович отмечает, что образ «круглого рая» может иметь самые разнообразные объяснения:

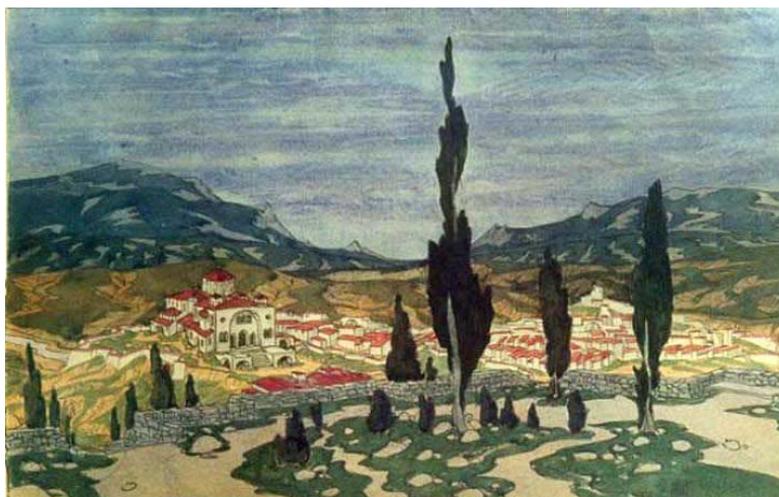
Очевидно, что семантико-акустические свойства слова «рай» проецируются Цветаевой на «райское яблоко», возможно, даже — через очертания буквы р и утрированные « женские » формы, то есть в конечном итоге — на образ самой Евы. Другие ассоциации связывают в одну цепочку слова рай-радоваться-радуга-радужный, также включающие семантику окружности (ср. графический символ улыбки). Нельзя забывать и про иконную символику рая, включая и форму нимба (ауры) [Войтехович 2019: 7].

Один из подтекстов образа круглого рая у Цветаевой – стихотворение Блока «Ты — как отзвук забытого гимна»:

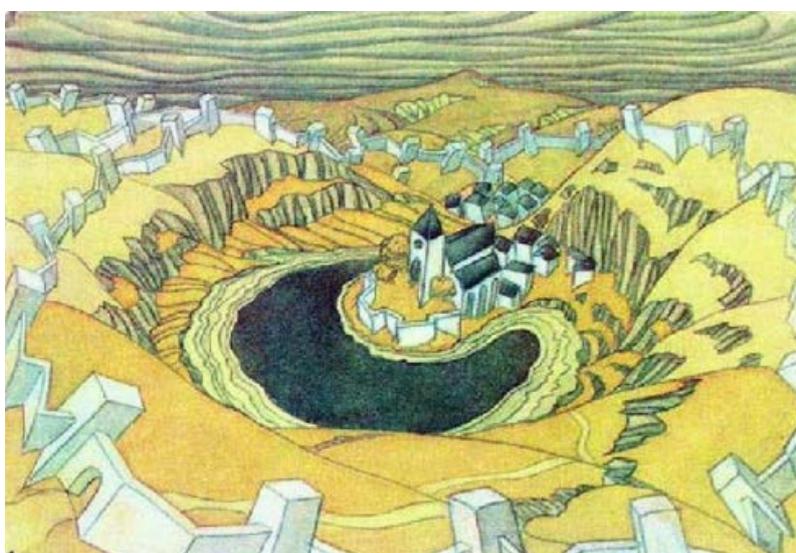
Спишь, змеею склубясь прихотливой,
Спишь в дурмане и видишь во сне <...>
И любимый, родимый свой край,
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай. [Блок: 1035].

В испанском контексте этот образ может получить и дополнительные ассоциации. Путешествуя в 1901 г. по Испании, вспоминаемую позднее как «потерянный рай», Волошин создал ряд акварелей, в которых испанские города изображены так, что видны округлые очертания городских стен.

²⁶ Впервые мотив «круглого рая» возник в январе того же 1917 г. в стихотворении «Только закрою горячи веки...»: «Где-то далече, / Как в забытьи, / Нежные речи / Райской змеи. // И узнаю, / Грустная Ева, / Царское древо / В круглом раю» [...]. Подробнее см. [Войтехович 2019].



М. А. Волошин «Испания. Пейзаж с кипарисами»²⁷



М. А. Волошин «Сьерра ди Панкорбо»²⁸



М. А. Волошин «Испанская крепость»²⁹

²⁷ <http://www.maxvoloshin.ru>

²⁸ <https://www.pinterest.es/pin/377458012502570285/>

²⁹ <https://киммерия-волошина.рф/virtualniy-muzey/virtualnye-vystavki/2363-vystavka-akvarelej-v-zheltykh-zakatakh-zalivy-bashni-i-steny-bylykh-gorodov/>

В седьмом заключительном стихотворении цикла «И разжигая во встречном взоре...» (8 июня 1917) образ Дон Жуана раздваивается, что становится понятно только из последних строк:

И узнаю, раскрывая крылья —
Тот самый взгляд,
Каким глядел на меня в Кастилье —
Твой старший брат.

Комментаторы отмечают, что этот Дон Жуан — уже не тот оригинальный, «кастильский» [СС1: 338], который был в предыдущих текстах. Однако и ранее образ двоился, только его составляющие не так ясно разделялись. Здесь разделение образа превращает метафору (антономазию) в миф о вечном возвращении и героя, и героини, которая благодаря своей «памяти» оказывается способна связать разрозненные события и явления между собой.

2.4. Цикл «Князь Тьмы» (1917)

3-4 июля 1917 г. Цветаева завершает небольшой тетраптих «Князь тьмы», являющийся своеобразным продолжением коллизий, намеченных в цикле «Дон Жуан». В отличие от цикла, «Князь тьмы» имеет довольно ясную сквозную фабулу: Князь света и Князь тьмы поделили мир на тусклый дневной и ночной, поставив героиню перед выбором, что и кого любить больше; героиня (Кармен) выбрала ночь, став ученицей Дон Жуана, ученика Князя тьмы; героиня наносит визит Князю тьмы и в ответ на его похвалу скромно отвечает: «Князь! Я только ученица / Вашего ученика!»; Князь тьмы и Дон Жуан с сочувствием наблюдают за выступлением героини на сцене перед чернью, и Князь тьмы не меньше гордится ею, чем Дон Жуан; Князь света упрекает Князя тьмы в прозелитизме и преследовании героини днем, но Князь тьмы уверяет, что героиня сама днем и ночью ищет его. Спор Князей не закончен, и, следовательно, выбор героини может быть не окончательным.

Композиционно части этой фабулы представлены в сюжете «Князя тьмы» в ином порядке. Эпиграфом служит приведенная нами реплика Кармен. В первой части описана встреча Кармен с Князем тьмы, во второй — ее выступление, в третьей — выбор между днем и ночью, в четвертом — спор Князей.

«Князь тьмы» — одно из наименований Сатаны (например, в «Потерянном рае» Джона Мильтона).³⁰ В записных книжках Цветаева восхищается тем, как это «титул» звучит на разных языках:

Князь тьмы. — Fürst der Finsternis. Prince des ténèbres. — Какой, на всех языках, великолепный титул! — Но есть что-то, в Prince des ténèbres, от beau ténébreux. И сам beau ténébreux бесспорно, отдаленный потомок Prince des ténèbres [ЗК1: 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). Амадис меняет имена, и в определенный момент именуется Бельтенёброс (из-за того, что Ориана обвинила его в измене, которой он не совершал). 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.

В первой половине цикла явно отразилась нестабильная политическая обстановка в России, возможно — волнения 3–5 июля 1917 г. в Петрограде: «Ну, что сказали на денек вчерашний / Российские умы?» [СС1: 360]. Образ Дон Жуана как таковой отступает на задний план, уступая место своему «учителю» (что является очередной сюжетной новацией Цветаевой), своего рода «старому Дон Жуану»: «тьму волос прорезал / Серебряный пробор» [СС1: 360]. Кармен тянется к нему именно в силу своей пылкой юности:

— Что Вас приводит к моему подъезду?

— Мой возраст — и Ваш взор. [СС1: 360]

Примерно в этот период Цветаева увлечена блестящими представителями уходящей аристократии и сценической культуры,³¹ Алексеем Стаховичем (1856–1919) и чуть позже — его другом князем С. М. Волконским (1860–1937). Сюжет о

³⁰ Примечательно, что образ сатаны Мильтона в «Кармен» Мериме проецируется на Дона Хосе: «Он положил мандолину на пол и, скрестив руки, с выражением неизъяснимой печали устремил взор на затухающий огонь очага. <...> его лицо, одновременно благородное и необузданно-дикое, напомнило мне мильтоновского Сатану» [Мериме: 135].

³¹ Видимо, отсюда мотив выступления Кармен в театре. В бытовом плане это может отсылать к публичным чтениям стихов, с которыми Цветаева начинает выступать все чаще.

любви невинной юной души к стареющему Казанове она реализует в сюжете драмы «Феникс» (1919).

«Князь тьмы» не вошел в цикл «Дон Жуан», где Дон Жуан и Кармен все же рассматривались как герои одного уровня и возраста. Сюжет любви-поединка равных сменяется сюжетом ученичества: мотив странствия перерастает в мотив восхождения. Открытый финал также допускает, что следующим этапом этого восхождения станет обращение в веру Князя света. Об этом можно говорить, имея в виду многообразные варианты развития сюжета многоступенчатого «восхождения», реализованные в последующем творчестве Цветаевой («Новогоднее», «Поэма воздуха» и пр.).

2.5. «Але» (11 июня 1917 г.)

В. Н. Голицына давно обратила внимание на цыганскую тему цветаевского творчества, соединенную в образе Кармен с испанской темой [Голицына]. В цикле «Дон Жуан» упоминаются «гитаны» – испанские цыгане, но этот мотив не остается в пределах специально «испанских» произведений.

Так, в стихотворении «Але» (11 июня 1917 г.) лирическая героиня предвещает дочери будущее «синеокой цыганки» («змеиной породы»), готовой «бросаться каждому на грудь» под звуки гитар:

Ах, гремят мадридские гитары!

(Я о них писала — столько раз!) [СС1: 355]

Мотив гитары как атрибута испанского мира у Цветаевой, действительно, возникал уже не раз, но мадридскими (видимо, для разнообразия и звукописи) они названы здесь впервые. Более, чем вероятно реминисценция из «Каменного гостя», где Лаура поет под гитару, вызывая всеобщее восхищение: «О brava! brava! чудно! бесподобно!» [Пушкин 5: 324] Как, и в «Каменном госте», в «Але» упоминается Париж.

С творчеством Пушкина связана вся цыганская тема Цветаевой. Цветаева особо выделяла поэму «Цыганы» 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. И не могу сказать об этом ни словом: взрослым

— потому что краденое, детям — потому что я их презираю, а главное — потому что тайна: моя — с красной комнатой, моя — с синим томом <...> [СС5: 65–66].

Разумеется, Пушкиным дело не ограничивалось. В частности, Цветаева любила в юности французскую песню о гитане:

Oh Gitana, fleur de Bohême,	«О, Гитана, богемский цветок, безумные
De folles nuits et de beaux jours,	ночи и прекрасные дни. Для меня твоя
Pour moi ta vie est in roême,	жизнь — поэма, и я хотел бы любить тебя
Et je voudrais t'aimer toujours... [АЦ1: 154]	всегда» [Там же]

Вероятно, с образом своенравной Кармен ассоциировалась и героиня-испанка из любимой песни брата Андрея:

«J'ai l'ame folle	«У меня безумная душа испанки, чьи
D'une éspagnolle,	прекрасные глаза очаровали мое сердце, но
Dont les les beaux yeux	жестокая, все время непокорная, хотела
Ont enchanté mon coeur...	играть моим счастьем» [Там же].
Mais la cruelle / Toujours rebelle,	
Croyait se faire	
Un jeu de mon bonheur... [АЦ1: 154]	

В обоих случаях испанская тематика преподносится через французское посредничество, что характерно и для самого образа Кармен.

Но о гитанах писал и более непосредственно связанный с испанской культурой Бальмонт. «Гитана» появляется уже во второй строке его «Дон Жуана», рифмуясь с именем главного героя:

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

2.6. Диптих «Кармен» (13–18 июня 1917)

В середине июня Цветаева создает диптих «Кармен», подводящий своеобразный эпилог уже написанным текстам. Оба стихотворения объединяет установка на портрет, может быть — экфрасис каких-то изображений.

Композиция первого стихотворения «Божественно, детски-плоско...» (13 июня 1917) напоминает в сжатом виде композицию «Незнакомки», где таинственную героиню Блока подменяет другая его героиня — Кармен. За

узнаваемым и эффектным портретом героини (с риторическими восклицаниями) следует описание равнодушной среды:

А люди едят и спорят,
А люди играют в карты.
Не знаете, что на карту
Поставили, игроки! [СС1: 356]

Как и у Блока, героиню понимает только поэт – лирическая героиня текста, которая признается ей в любви:

Вот грудь моя. Вырви сердце —
И пей мою кровь, Кармен! [СС1: 356]

Если в первой части диптиха представлена Кармен торжествующая (только над теми, кто ее понимает), то во второй — «Стоит, запрокинув горло...» (18 июня 1917) — она погибает. Как и в первой части, начинается текст с портрета, на этот раз еще более эпатазирующего и драматичного:

Стоит, запрокинув горло,
И рот закусил в кровь.
А руку под грудь упёрла —
Под левую — где любовь. [СС1: 357]

Далее происходит короткий диалог с «аббатом», подытоженный аллюзией на смерть героини:

— Склоните колена! — Что вам,
Аббат, до моих колен?!

Так кончилась — этим словом —
Последняя ночь Кармен. [Там же]

Характер этой смерти проясняется только благодаря нашему знанию о ранней лирике Цветаевой – о «Колдунье» и об «испанских девах», погибающих от любви на костре.

2.7. «Любви старинные туманы» (19 августа 1917)

19 августа 1917 г. Цветаева создает тетраптих с эпилогом «Любви старинные туманы». Разбивка на части здесь лишь придает определенный ритм композиции, составленной из однотипных пар катренов. Эпилог составляет один катрен, но того же типа: это четверостишие 4-стопного ямба охватной рифмовки. В большинстве

случаев используется клаузульная вариация жммж (в 4-й части – мжжм). Все это говорит в пользу того, что это не цикл в полном смысле слова, а цельное произведение. Сквозная тема – разлука с уезжающим возлюбленным. Имя Кармен появляется в конце четвертой части как пуант – неожиданный тематический сдвиг. Героиня не является Кармен, но выбирает ее роль, образ, тип поведения:

Ревнивый ветер треплет шаль.
Мне этот час сужден — от века.
Я чувствую у рта и в вéках
Почти звериную печаль.

Такая слабость вдоль колен!
— Так вот она, стрела Господня!
— Какое зарево! — Сегодня
Я буду бешеной Кармен. [СС1: 366].

Появление имени Кармен (она вновь появляется как «отгадка» в самом конце) подготавливается мотивами «ревности», «шали», «звериной печали», «божьего гнева («стрела господня»)). По мнению исследователей, в этом тоже проявляется влияние Блока с его культом неуправляемых стихий [Жогина 2004)].³²

2.8. «Как много красавиц, а ты – один...» (19 февраля 1918)

Тема Кармен постепенно исчерпала свой потенциал, что проявилось во второй строке стихотворения «Как много красавиц, а ты — один...» (19 февраля 1918):

Как много красавиц, а ты – один,
Один – против ста тридцати Кармен,
И каждая держит цветок в зубах,
И каждая просит – роли.

У всех лихорадка в глазах и лезть
На красных губах, и такая страсть
К мехам и духам, и невинны все,

³² Летом 1917 г. Цветаева записала и стихотворение о Дон-Жуане своей почти пятилетней дочери Ариадны, чутко реагирующей на увлечения матери: «Д<он> Ж<уан> гулял в саду, / Он красиво смотрит. / И пришла к нему одна / Милая красotka. // И красotka говорит: / — «Дон-Жуан мой милый, / Ты не знаешь, как зовут / Этот день красивый?» // Отвечает Дон-Жуан: / — Знаю, Донна Анна! / Называется мой день — / Солнце золотое» [ЗК1: 202].

И все они – примадонны. [СС1: 387]

Кармен теперь – не героиня, единственная в своем роде, даже не образец (как в предыдущем стихотворении, где героиня принимает на себя роль Кармен), а типовая роль, выраженная гротескным мотивом: Кармен много (130), «и каждая держит цветок в зубах». Роль просительницы («каждая просит – роли») опрокидывает их претензии. Они всего лишь актрисы, и «страсть», «лихорадка» их разоблачается как чисто потребительская («к мехам и духам»). Однако вторая часть стихотворения, и особенно финал показывает этих Кармен настоящими:

От гения, грима, гримас, грошей –
В кабаке, на расправу, на страстный смотр
И возглас в четвертом часу утра,
С закинутым лбом: – Любите! [Там же]

Лирический адресат стихотворения – тот, кто выбирает из 130 Кармен и слышит этот «возглас в четвертом часу утра». Сначала он кажется просто театральным начальником, но само то, что он располагает неким списком из 130 душ, и все они претендуют на роль Кармен, делает из него очередное воплощение цветаевского Дон Жуана (с пушкинско-блоковской родословной).

Сближение темы Кармен и Дон Жуана с театром приводит Цветаеву летом 1918 г. к мысли о необходимости создания пьесы об этих героях. Цветаева составляет список на будущее – «То, что я хочу написать»:

- 1) Конец Казановы.
- 2) Лео. (Казанова и дочь.)
- 3) Нинон.
- 4) «La mouche» (Heine)

во 2ую очередь:

- 1) Соперницы (Венера и Богоматерь. <...>
- 2) Дон Жуан и Кармен. [ЗК1: 345]

Осуществились только первые замыслы из обеих частей перечня (под заголовками «Феникс» и «Каменный Ангел»). Но, как мы уже отмечали, тип «донжуана» Цветаева реализовала в образах герцога Лозэна и Казановы.

Позднее заметное появление Дон Жуана происходит только в размышлениях Цветаевой 1925 г. В сводных тетрадах зафиксированы мысли из писем этой поры:

От безмыслия — к бессмыслию (поэтический путь Б<альмон>та). Трагедия вселюбия? Комедия вселюбия. Дон-Жуан смешон. Петух на птичьем дворе. Дон-Жуан — функция [СТ: 342].

Эти мысли попадают в письме к Б. Л. Пастернаку от 14 февраля 1925 г.:

Демона, любящего (или губящего) десять Тамар, я не мыслю. Думал ли ты когда-нибудь о смехотворной (жалкой) стороне Дон-Жуана? Любуясь им, я бы не могла любить его: мне было бы неловко, что после меня можно любить еще кого-нибудь [МЦ-БП: 106].

Тема развивается и в письме к О. Е. Колбасиной-Черновой 29 февраля 1925 г.:

... будь Дон-Жуан глубок, мог ли бы он любить всех? Не есть ли это «всех» неизменное следствие поверхностности? Короче: можно ли любить всех — трагически? [СС6: 728].

Вновь появляется Бальмонт как образец поэтического «донжуана», что, несомненно, глубоко мотивировано его творчеством: «Итак — новое увлечение? Рада, что еврейка. Не из московской ли Габимы?» [Там же].

Но как бы иронически ни относилась Цветаева к типу Дон Жуана и Бальмонту как его выразителю, этот тип она явно предпочитала типу Командора, с которым в том же 1925 г. она сравнила В. Я. Брюсова:

Кто так властвовал над живыми людьми и судьбами, как Брюсов? <...> всех — заслушивались. Брюсова же — слушались. Нечто от каменного гостя было в его появлениях на пирах молодой поэзии — Жуана. Вино оледеневало в стаканах. [СС4: 17]

Дон-Жуан здесь используется как метафора молодых поэтов начала XX в. Но примечательно, что отсвет «Дон Жуана» остается и на Бальмонте: «Бальмонт? К нему влеклись. Блок? Им болели. Вячеслав? Ему внимали. Сологуб? О нем гадали» [Там же]. Несомненно, что именно «влечения» и добивается Дон Жуан (хотя и «болезнь» может быть интерпретирована как сильное проявление того же). Косвенно на Жуана будет спроецирован и Пушкин как антипод Командора в «Стихах к Пушкину» (1931).

Заключение

Образы Дон Жуана и Кармен точно проникают в поэзию Цветаевой в 1914–1915 гг., и в случае с первым наиболее существенной оказалась связь с Пушкиным

(«Чародей», 1914), а во втором («Спят трещотки и псы соседовы...», 1915) – с С. Я. Парнок, что не исключает важности влияния поэзии А. А. Блока, М. А. Волошина и особенно – К. Д. Бальмонта. Основной корпус, текстов, посвященных названным героям возник в 1917 г. В цикле «Дон-Жуан» Цветаева апробировала разные точки зрения на героев и свела их вместе. В тетраптихе «Князь Тьмы» выстроила целую фабулу, включив в нее и высшие силы, борющиеся за души героев. Диптих «Кармен» подводит своеобразный итог сюжету: в первой части дается взгляд со стороны (варьирующий схему «Незнакомки» Блока), во второй описывается гибель Кармен от рук аббата, что отсылает нас к сюжету «Колдуньи» В. Сарду и его отзвукам в ранней лирике Цветаевой. В стихотворении «Але» и в тетраптихе «Любви старинные туманы» Цветаева спроецировала типаж Кармен на свою дочь и на себя. А через год в стихотворении «Как много красавиц, а ты – один...» (1918) возникает образ «роли Кармен». Цветаева готова писать пьесу о Кармен и Дон Жуане, но ограничивается воплощением типологических сходных образов Казановы и Лоззна. Дон Жуана она еще вспомнит с оттенком иронии в письмах 1925 г. в связи с Бальмонтом. Но в «Герое труда» Дон Жуан вновь станет символом живой поэзии, противопоставленной поэзии воли «Командора» - Брюсова. Таким же антиподом Командора будет представлен и Пушкин в «Стихах к Пушкину» (1931).

ГЛАВА 3.

ПОРЕВОЛЮЦИОННОЕ ТВОРЧЕСТВО И 1920-Е ГГ.

В августе 1917 г. инерция развития мотивов, связанных с Кармен и Дон Жуаном в целом была исчерпана, но испанские мотивы не ушли вовсе, а разветвились, обогащаясь новыми связями или возобновляя старые. Так, цыганско-испанские мотивы сменились на какой-то момент еврейско-испанскими, развивая мотивы, памятные Цветаевой по творчеству С. Я. Парнок.

3.1. «Аймэк-гуарүзим — долина роз...» (18 сентября 1917)

Сюжет стихотворения «Аймэк-гуарүзим — долина роз...» (18 сентября 1917) основан на истории преследования евреев в Испании в период Реконкисты. В тексте встречается ряд явно испанских образов (*испанский гранд*, *Сарагосса*³³), и мотивов, обогатившихся «испанскими» коннотациями в творчестве Цветаевой (*монах*, *костер*). Рамочная фабула связана с воспоминаниями еврея о прочитанной в семь лет книге «Аймек-гуарүзим», что переводится Цветаевой с иврита как «Долина роз». Центральный сюжет пунктирно излагает фабулу самой книги в восприятии ребенка.

В соответствии с романическим сюжетом испанский гранд из *Сарагоссы* влюбляется в еврейскую девушку³⁴, добровольно отказывается от христианства ради нее и вместе с нею погибает на костре инквизиции. Ведет он себя вполне в духе «правильного» романтического поведения (в духе: «Вот грудь моя. Вырви сердце — / И пей мою кровь, Кармен!»), а его возлюбленная погибает так же, как Кармен в одноименном диптихе. Оставаясь верной себе, Цветаева допускает несколько фактических ошибок и неточностей историко-филологического свойства.

«Аймек-гуарүзим» – искаженное «Эмек а-аразим» (Еמעק הא-Аразим). Но значит это не «долина роз», а «долина кедров». Имеется в виду роман английской

³³ Образ Сарагоссы может быть ассоциативно связана с готическим романом Яна Потоцкого (1761–1815) «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1797–1815). Роман был написан на французском, охватывал интересующие Цветаеву темы (Наполеон, цыганский табор, колдовство), был использован в стихотворении А. С. Пушкина «Альфонс садится на коня...» (1836) [Николаев] и вообще пользовался большой популярностью в России.

³⁴ Ср. аналогичный мотив (любовь Бриана де Буагильбера к Ревекке) в «Айвенго» (1819) В. Скотта.

писательницы испанско-еврейского происхождения Грейс Агилар (или Грация Агилар, 1816–1847)³⁵ «The Vale of Cedars, or the Martyr» («Долина кедров, или Мученик», 1835, публ. 1850). Семилетний герой стихотворения читает эту книгу на иврите. Понимает ли он, что читает перевод, неизвестно, но, несомненно, что имеется в виду перевод А. Ш. Фридберга («Емек Ноарасим», Варшава, 1875), чрезвычайно популярный у еврейского юношества России. Действие романа развивается в Испании XV столетия. Описаны бедствия евреев, преследуемых инквизицией, и любовь, преодолевающей религиозную рознь. Однако сюжет романа крайне далек от изложенного Цветаевой.

События романа мало связаны с Сарагоссой (упомянута всего 5 раз; ср.: Сеговия упомянута 35 раз). Героиня романа Мария не погибает на костре, а умирает своей смертью. Влюбленный в рыцаря – не испанский гранд, а английский католик-эмигрант Артур Стэнли, который и не думает сменить веру. Тайная инквизиция злоумышляет на героев, но действует неофициально (убивает мужа Марии, подставив Стэнли), и ее действия направляются из Рима, в то время как испанская королева Изабелла в романе питает к Марии искреннюю и взаимную любовь. Сила Марии не в том, что она соблазняет Стэнли, а в том, что она открыто исповедует свою веру и не поддается ни на какие соблазны и уговоры ее сменить. Мария предсказывает, что на небесах религиозная рознь не помешает душам, наконец, соединиться.

Розы вместо кедров появились, видимо, в результате паронимической аттракции «гуару́зим» с немецким Rosen (розы) с последующей ложной этимологизацией через идишскую фамилию Розенталь (Rosenthal³⁶), которая и означает «долина роз» (о мотиве роз см. [Войтехович 2019]).

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

³⁵ Предки Агилар бежали из Испании в XV в. сначала в Португалию, а затем в Англию.

³⁶ Это подтверждается 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?)» [ССб: 672]. О Л. М. Розентале см.: [Сорокина].

3.2. Испанские «лики» С. Я. Голлидей

В декабре 1917 г. Цветаева знакомится с актером и поэтом Павлом Антокольским (1896–1978), с которым она философствует о любви:

Я: — «У Розанова есть книга: Люди Лунного Света <...> под знаком Дианы.»

Антокольский: — «А ведь Диана дала обет безбрачия. — Значит, Кармен — весталка?» [ЗК1: 190]

Каламбур Антокольского, вероятно, можно понять в том смысле, что Кармен у Цветаевой тяготеет к ночной сфере («Князя тьмы») и, соответственно, к свету Луны, а не Солнца. Но весталкой (девственницей) ее никак не назвать.

Антокольский написал пьесу на испанский сюжет «Кукла инфанты» (1916) по мотивам рассказа О. Уайльда «День рождения инфанты» (1888). Пьеса полна расхожих испанских мотивов (Гренада, инфанта, костры инквизиции):

Инфанта, знай: я на любой костер готов взойти,

Лишь только бы мне знать, что будут на меня глядеть

Твои глаза...

— А это — из «Куклы Инфанты» <...> Карлик говорит <...> [СС4: 294].

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. [СС3: 431]

В роли инфанты Цветаевой запомнилась актриса англо-итальянского происхождения С. Я. Голлидей (1894–1934), которой Цветаева позднее посвятила свое самое большое прозаическое сочинение — «Повесть о Сонечке» (1937).

В описываемый период Голлидей появляется в творчестве Цветаевой отнюдь не в виде инфанты, а в более привычном 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! [СС4: 298]

В этом портрете выразилось представление об «испанском женском лице», которое игнорирует разницу между классами – между принцессой и работницей табачной фабрики (является «а-классовым», то есть классово-нейтральным):

И недаром первое, что я о ней услышала — Инфанта. (От Инфанта до сигареры — испанское женское лицо есть самое а-классовое лицо.) [СС4: 329].

Цветаева воспеваает «испанское женское лицо» и как универсально-человеческое:

К слову сказать, она гораздо больше была испаночка, чем англичаночка, <...> Испански же женское лицо — самое ненациональное <...> представляющее наибольший простор для человеческого лица <...> от портрета — до аллегии, испанское женское лицо есть человеческое женское лицо во всех его возможностях страдания и страсти, есть — Сонечкино лицо [СС4: 329].

Образ «сигареры» Цветаева объясняла так:

Только — 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!» [СС4: 329]

Отрицая связь с оперой, Цветаева по сути выдает основной источник своих представлений об испанских работницах сигарных фабрик. Если это и не сама оперная Кармен, то — одна из ее товарок, тем более, что местом действия обозначена Севилья.

Маленькая сигарера!
Смех и танец всей Севильи!
Что тебе в том длинном, длинном
Чужестранце длинноногом? [СС1: 473]

Поэтому недостойными соперницами Сонечки оказываются лже-Беатриче и лже-Кармен:

Когда я вспоминаю, кого моей Сонечке предпочитали, какую фальшь, какую подделку, какую лже-женственность — от лже-Беатрич до лже-Кармен (не забудем, что мы в самом сердце фальши: театре). [СС4: 329]

В цикле «Стихи к Сонечке» из 11 стихотворений только два посвящено маске «сигареры» — № 7 и 8. Седьмое — «Маленькая сигарера!..» известно уже в поздней редакции (Москва — Ванв, 1919–1937); восьмое — «Твои руки черны от загару...»

(Весна 1919). Оба стихотворения написаны как бы от лица поклонника сигареры, который сначала отговаривает ее от отношений с бесчувственным иностранцем (белым 4-стопным хореем, явно стилизующим испанский стих), а затем – просит скрутить ему сигару, чтобы «дымом любовь изошла» и чтобы скрыть слезы от утраты любви.

В целом «Сонечка» из цветаевского цикла вполне соответствует типу Кармен в части свободной любви, но лишена «роковых» и «губительных» черт своего прототипа. Это как бы инфантильный вариант Кармен – с примесью «инфанты».

Еще один испанский подтекст к образу Сонечки – певица Консуэла из одноименного романа Жорж Санд, которая представлена так:

... маленькая Консуэло, родившаяся в Испании и попавшая оттуда в Италию через Санкт-Петербург, Константинополь, Мексику или Архангельск, <...> цыганкой она была только по профессии и по прозвищу <...> В ней текла хорошая испанская кровь, и происходила она, несомненно, из мавританского рода ... [Санд: 10]

Через цепочку трансформаций Цветаева соединяет имя Сонечки с именами Консуэла³⁷ и Кончита [Фещенко: 124]: «Консуэла — или Кончита — Конча. Concha, — ведь это почти что Сонечка!» [СС4: 329]. Сближение происходит и на звуковом уровне (повтор о, н, ч, к, а), и на чисто зрительном – графическом (начальное «Со» в испанском и русском). Цветаева, по-видимому, знала, что Concha на испанском значит «раковина»:

Еще скажу: в этом лице было что-то от раковины — так раковину работает океан — от раковинного завитка: и загиб ноздрей, и выгиб губ, и общий завиток ресниц — и ушко! — все было резное, точеное — и одновременно льющееся — точно эту вещь работали и ею же — играли: не только Океан работал, но и волна — играла [СС4: 303–304].

³⁷ Стихотворение «Консуэла! — Утешенье!...» (1919) доказывает, что Цветаева знала значение этого имени. В 1920 г. Цветаева будет мечтать о пьесе про Жорж Санд и Шопене в Вальдемозе: «Ж. Санд и Шопен на Майорке, это для меня *vie vécue*, Морис и Solange — мои дети, черные локоны Ж. Санд — вокруг моего лица, это моя рука на белокурых волосах Шопена, это я поздней ночью с бьющимся сердцем подхожу к воротам Вальдемозы — меня так долго не было! — жив ли Шопен?! — О, какую я бы об этом написала пьесу! [ЗК2: 81] Город Вальдемоза на острове Майорка был известен за пределами Испании именно по той причине, что там побывали Ж. Санд и Ф. Шопен [Багно 2004]. Бывал там и М. Волошин.

В Сонечке Цветаева видит одновременно испанку, итальянку и англичанку, но испанский элемент подчеркивает особо:

Сонечка, я для тебя три словаря граблю! Жаль, английского не знаю — там бы я много для тебя нашла. А — в испанском!.. [СС4: 310]

3.3. Испанская топография. Гранада

В творчестве Цветаевой довольно подробно представлена топография испаноязычного мира. Помимо Кордовы и Севильи, неоднократно встречается упоминание Гренады (Гранады). Где Цветаева встречала этот топоним?

О Гранаде писали К. Д. Бальмонт («Испанский цветок», 1903) и В. Я. Брюсов («Две испанских песенки», 1913). Действие «Колдуньи» В. Сарду происходит в Толедо, но уже после того, как «Гренада взята испанцами, мавры изгнаны, всякое общение между мусульманами и христианами строго воспрещено инквизицией» [Петров: 74]. Гранада упоминается и в новелле О. Уайльда «День рождения инфанты», и в ее переработке – в пьесе «Кукла инфанты» (1916) П. Г. Антокольского, в «Кармен» Мериме (в Гранаде Кармен прячет своего возлюбленного, преследуемого законом), и в романе А. де Ноай «Новое упование», переведенном Цветаева в 1916 г.

Цветаева наверняка была знакома и с пьесой «Дон Жуан» (1859–1860) А. К. Толстого, где помимо Севильи упоминается ряд городов Андалусии, в том числе Гранада и Альгамбра. Серенада Дон Жуана «От Севильи до Гренады» из этой пьесы, благодаря музыке П. И. Чайковского, стала популярным романсом. В пьесе появляется Боабдил, *мориско*, который, хоть и не связан с историческим Боабдилом (последним мусульманским правителем, передавшим Гранаду в руки христиан), но напоминает о нем.

В 1918 г. Цветаева пишет в дневнике:

Озарение: завтра же подарю ей кольцо — то, тоненькое, с альмандином. Альмандин — Аладдин — Альманзор — Альгамбра — ...с альмандином. [СС4: 464].

Ряд анафорически связанных имен на «аль» кажутся почти абракадаброй, но по крайней мере два из них имеют отношение к Испании: «Альманзор» — испанский вариант имени аль-Мансура (ок. 939–1002) — выдающегося государственного деятеля и военачальника мусульманской Испании, при котором Кордовский

халифат достиг вершины своего могущества. Альгамбра — резиденция мусульманской династии Насридов в Гранаде.

Цветаева вспоминает Гранаду в «Поэме конца» (1924):

Скажи, что сон!
Что ночь, а за ночью утро,
Экспресс и Рим!
Гренада? Сама не знаю... [СС3: 42].

В письме к Б. Л. Пастернаку от 9 февраля 1927 г. она высоко отзывается о «Гренаде» Михаила Светлова:

Передай Светлову (Молодая Гвардия), что его Гренада — мой любимый — чуть не сказала: мой лучший — стих за все эти годы [СС6: 17].

3.4. «Приключение», «Бальмонту» (1919)

В 1919 г. Цветаева много общается с Бальмонтом, и ее записные книжки пестрят сюжетами испанского происхождения. Так, Цветаева записывает предание об испанском короле Фердинанде VI (правил в 1746–1759 гг.), для которого смерть жены стала потрясением и причиной психического заболевания, повлекшего за собою смерть:

Король Испании, в день погребения Королевы, к<отор>ую очень любил, согласился присутствовать на охоте. Когда процессия поравнялась с ним, он поглядел на нее и продолжал охоту [ЗК1: 382].

Е. Б. Коркина и М. Г. Крутикова возводят к рассказу Сен-Симона об испанском посольстве (1721) историю Маркиза де Санта Крудз (Крус), мажордома испанской королевы Елизаветы [ЗК1: 528]:

Маркиз де Санта Крудз, судившийся два раза — за неспособность к браку и за нарушение супружеской верности — и оба раза признанный виновным [ЗК1: 382].

29 июля 1919 г. Цветаева пишет о людях, которыми она хотела бы окружить себя, вспоминая при этом Валенсию и неизвестного герцога:

Я хотела бы окружить себя исключительно знатоками своего дела <...> когда я засыпаю, восьмой встречал бы меня при моем пробуждении фразой: «А в 1465 г. — близ Валенсии — в местечке «Santa — Неведомо что», первым поваром герцога Неведомо-Кто был испечен пирог с неведомо-чем, испробовав ко <не дописано> первый <слово не вписано> Его Светлости воскликнуть изволили» и т. д. [ЗК1: 386]

В пьесе «Приключение» (1919) действует три испанских персонажа:³⁸

ПОСОЛ ФРАНЦУЗСКИЙ, ПОСОЛ ИСПАНСКИЙ,
1-й ИСПАНЕЦ, 2-й ИСПАНЕЦ, 1-й ФРАНЦУЗ,
2-й ФРАНЦУЗ – марионетки [ССЗ: 458]

Вместе с ними в текст попадают и такие испанские реалии, как *мантили*, *кабалеро*, *гидальго*, а также «испанские» черты характера. Один раз их отмечает Французская гостья: «Надменен, как испанский гранд!» [ССЗ: 513] В остальных случаях это автохарактеристики:

Что мне бахромчатая шаль
Испании! [ССЗ: 481]

<...> Клянусь плащом
И шпагою гидальго: кроме шпаги
Всё — за единый взгляд! [ССЗ: 513]

Извечный

Прекрасный труд испанца: покоренье
Того, что непокорно. Нынче — той. [ССЗ: 479]

Нет, даже перед Розой Роз
Не позабуду — что испанец! (Отходит.) [ССЗ: 482]

В стихотворение «Бальмонту» (1919) отражена любовь поэта к Испании. Позднее, в «Слове о Бальмонте» (1936) Цветаева упомянет разных авторов, переведенных поэтом «со вступительными очерками и примечаниями». Среди них много англичан (Э. По, Шелли, Уайльд, К. Марло) и немало испанцев: «Кальдерон — 4 тома — 1400 стр<аниц> <...> Лопе де Вега, Тирсо де Молина» [СС4: 276]. Для своего посвящения Цветаева выбирает 4-ст. хорей, которым нередко имитируется испанский силлабический 8-сложник (как и в «Маленькой сигарере...»):³⁹

Пышно и бесстрастно вянут
Розы нашего румянца.

³⁸ 13 июля 1919 г. в записных книжках мы находим упоминание Испании в следующей записи: «Францию я люблю больше, чем француз, Германию больше, чем немец, Испанию больше, чем испанец и т. д. Мой Интернационал — патриотизм всех стран, не Третий, а Вечный!» [ЗК1: 358]

³⁹ Ср. «На Испанию родную...» Пушкина, «Осада Памбы» К. Пруткива и т.д. Его дериватом является и 8-стопный хорей в стихотворении Бальмонта «Как испанец».

Лишь камзол теснее стянут:
Голодаем как испанцы. [СС3: 493]
Будет наш ответ у входа
В Рай, под деревцем миндальным:
— Царь! На пиршестве народа
Голодали — как гидальго! [СС3: 494]

Гидальго – бедный испанский дворянин XVI–XVII вв. Наиболее известным образом представителей этой социальной прослойки является Дон Кихот. Документальным комментарием к этому стихотворению служит запись Цветаевой, сделанная в ноябре 1919 г.:

Бальмонт — в женском <...> платке — в постели <...> рядом блюдец с картошкой жареной на кофейной гуще: <...> Я перевел Шелли, Кальдерона, <...> Дальше остается только голодная смерть! [ЗК1: 15–16].

Мотив голодной смерти ведет к образу вознесения души и последующей сортировки грешников и праведников. Лирические герои уверены, что их «испанское» мученичество на земле будет засчитано для пропуска в Рай.

После четвертой строфы в тексте изначально были строки:

Что ж! — А всё ж чумную челядь
В страхе держит, как держала,
Оттопыренная челюсть
Всех ... Эскуриала.
Не коснемся взором нищим,
Сволочь! — твоего корыта,
Ибо отродясь пресыщен
Жизнью — взор полузакрытый. [СС1: 614]

Образ Эскуриала ранее встречался нам в стихотворении «Пленница». Упоминается он и в ряде произведений, которые мы уже упоминали («День рождения инфанты» Уайльда, «Каменный гость» Пушкина). В пропуск идеально вписывается слово «царей» или «владык»: «Оттопыренная челюсть / Всех <царей/владык> Эскуриала». Но, вероятно, Цветаева хотела найти что-то стилистически более подходящее. Имеются в виду Габсбурги, обладавшие указанной портретной чертой. В. Е. Багно отмечает, что русские путешественники видели в Эскуриале

мрачную гробницу испанских королей⁴⁰ [Багно 2004]. Т. Л. Щепкина-Куперник, побывавшая в Испании в 1903 г., писала:

Мне жутко... Весь Эскуриал — один огромный надгробный памятник, мавзолей над прахом испанских монархов, — необъятная гробница, в которой страшно живому. [Щепкина-Куперник: 2]

С другой стороны, В. Е. Багно упоминает отзыв также П. П. Перцова:

Это не здание — это застывшая в камне целая эпоха, это историческая окаменелость, как бывают окаменелости зоологические... [Перцов: 470].

В подтверждение близости Бальмонта к Испании, Цветаева записывает в 1919 г. шутивное четверостишие Бальмонта на испанском языке неизвестного происхождения [Полилова 2020: 235]:

Me dice mi pecho
Que estoy cuerdo,
У lo hecho es hecho,
Pero no es derecho.
¡Ay de mí! izquierdo.
С. Balmont [Цветаева 2020: 324].

Позднее, 29 июля 1924 г., Цветаева запишет в альбом Е. А. Ляцкого переведенную Бальмонтом испанскую песенку:

Не хочу, чтоб ты ушел,
Не хочу, чтоб ты остался,
Но чтоб ты меня оставил,
Но чтоб ты меня увлек.
Я всего хочу — а значит
Не хочу я ничего.

Дорогому Евгению Александровичу Ляцкому — некая попытка духовного <...> портрета. М. Ц. Прага, 29-го июля 1924 г. [Ванечкова: 187–188]

А в «Повести о Сонечке» (1937) Цветаева процитирует испанскую *коплу* (разновидность народной песни) в переводе Бальмонта:

Мать, что тебя породила,

⁴⁰ Ср. российский аналог в «Стихах о Москве» (1916): «И гробницы в ряд у меня стоят, / В них царицы спят и цари...» [СС1: 291].

Раннею розой была:
Она лепесток обронила —
Когда тебя родила...

(Только когда я вспоминаю Сонечку, я понимаю все эти сравнения женщины с цветами, глаз с звездами, губ с лепестками <...> в глубь времен...) [СС4: 332].

3.5. «Дон-Кихот» в круге чтения Цветаевой

Рецепция романа Мигеля де Сервантеса «Дон Кихот» (1605–1615) в русской культуре – пример наиболее успешного и значимого влияния испанской литературы на русскую [Козлова]. К началу XX в. русским читателем был усвоен прежде всего «Дон-Кихот», в то время как остальные произведения испанской литературы оставались на периферии [Полилова 2012]. Тема донкихотства в России сопровождала обсуждение формирования русской интеллигенции [Багно]. Появилось даже понятие русского «донкихотства». В испанском романе русские увидели идею спасения человечества и восстановления утраченных духовных ценностей [Там же]. М. А. Ариас-Вихиль развивает эту идею:

Дон-Кихот — пример того, как можно черпать силы для жизни в отчаянии и в благородстве жизненной позиции, отстаивать достоинство человека, воюя в одиночку. [Ариас-Вихиль: 47]

Н. А. Белова и Е. А. Николаева выделяют разнообразие ипостасей Дон-Кихота в русской лирике: это и образ странствующего рыцаря, и укоренившиеся в русском языке выражения «донкишотство», «бороться с ветряными мельницами», и появление собственных аналогов Дон-Кихота [Белова, Николаева].

Для Цветаевой «Дон Кихот» – обязательная к прочтению классика. В 1914 г. она пишет В. В. Розанову:

Ася <...> не читала Дон-Кихота, а я только этим летом прочла «Героя нашего времени», хотя и писала о нем сочинения в гимназии [СС6: 121].

Ася не читала, но о себе Цветаева такого сказать не может. В 1919 г. она дважды возвращается к этому роману в своих записях, явно демонстрируя знание текста:

Самоубийство: lâcheté души, превращающаяся в героизм тела. То же самое, как если бы Дон-Кихот, струсив, послал в сражение Санчо-Пансо — и тот повиновался. [ЗК1: 318]

Боюсь, что я как Дон-Кихот со своей библиотекой рыцарских романов, скоро начну donner de l'Altesse [раздавать титулы] всем — не лакеям (ибо где есть лакеи, там есть Светлость!) <...> товарищам! [ЗК1: 384]

Если первая запись может быть навеяна схематизмом интерпретаций Ф. Сологуба, например, то вторая требует знания текста. Из диалогов с Алей можно сделать вывод, что и она в это время знакомится с «Дон Кихотом»:

— «Марина! — Сколько людей — с такими прекрасными фамилиями я не знала! Напр<имер>: Джунковский!»

— «Это бывший московский генерал-губернатор (?), Алечка!»

— «А-а! Я знаю — губернатор. Это в Дон-Кихоте — губернатор!» [ЗК2: 11]

В 1925 г. в письме Е. А. Ляцкому Цветаева сравнивает себя с Санчо Панса:

17-го февраля, во вторник, умер Никодим Павлович Кондаков <...> посоветовала С<ереже> обратиться к Вам. Он же, по свойственному ему донкихотству, стал горячо возражать <...> беря на себя неблагодарную роль Санчо-Пансы, действую самостоятельно и сердечно прошу Вас подписать ему экзаменационный лист, который прилагаю» [СС6: 782–783].

Дон-Кихот упоминается и в эссе «Пушкин и Пугачев» (1932).

<...> 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 [СС5: 512–513].

Смысл этой аналогии раскрывается ниже:

Что́ все взаимоотношение Гринева с Пугачевым как не рыцарский роман? Чистейший, скажем по-пушкински, донкишотизм [СС5: 523].

Видимо, Сервантес перечитывался Цветаевой не раз, в том числе — в 1937 г. 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 [Семья: 369].

3.6. Монахини-испанки

Кроме страстных героинь-испанок типа Кармен творчество Цветаевой знает и другой известный тип испанской героини – тип монахини. Цветаевой был известен

образ Св. Терезы Авильская (1515–1582) – испанской писательницы и монахини ордена кармелиток.



Как полагает Р. С. Войтехович, Цветаевой была известна скульптурная композиция «Экстаз святой Терезы» (1645–1652) работы Джованни Лоренцо Бернини, запечатлевшая один из сюжетов писательницы и отразившаяся в поэме Цветаевой «На Красном Коне» (1921), посвященной Анне Ахматовой:

И входит, и входит стальным копьём
Под левую грудь — луч. [ССЗ: 22]

Цветаева писала о ней Пастернаку в 1931 г., называя Большой Терезой, чтобы противопоставить ее французской Св. Терезе Малой:

Я знаю только одну счастливую любовь: Беттины к Гёте. Большой Терезы — к Богу. Безответную. Безнадежную. Без помехи приемлющей руки. Как в прорву.
[МЦ-БП: 535]

Другой пример того же типа — даже не испанка, а португалка — Мариана Алькофорато. В письмах к Н. П. Гронскому 1928 г. Цветаева сравнивает ее с античной Хлоей однозначно в пользу более духовной «испанки». Цветаеву мало заботит фактическая точность. Вероятно, она даже не знает, что «Португальские письма» (Париж, 1669) — сочинение Г. Ж. Гийерага, что это не подлинные письма, а французский эпистолярный роман XVII в. Зато для нее существенно было, что этот роман в 1913 г. был издан на немецком в переводе Р. М. Рильке [СТ: 615]. Авторство книги приписывалось несчастливо влюбленной португальской монахини, покинутой возлюбленным. 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 <...> МОНАШКА! ИСПАНКА! Но всё сгорает, чистота пепла. [МЦ-НГ: 119]

Этот квази-испанский (а, в действительности, французский) образец послужил жанровым ориентиром для многих произведений Цветаевой, тяготеющих к эпистолярному жанру.

3.7. Христофор Колумб

Образ испанца-странника (в том числе конкистадора) чрезвычайно популярен в поэзии эпохи Цветаевой (образами поэзии Бальмонта и Н. С. Гумилева эти темы не исчерпываются). В монологе Казановы из пьесы Цветаевой «Феникс» (1919) возникает имя Христофора Колумба:⁴¹

А венец
Над дамою и кавалером
Держала — вот она! — Венера! —
Звезда бродяг и гордецов.
Безроднейшего из юнцов

⁴¹ Среди возможных источников представлений Цветаевой о Колумбе — роман Ф. Купера «Мерседес из Кастилии, или Путешествие в Китай» (1840).

К монархиням ведет в альковы,
В Рим — черноглазого птенца,
Чтоб Миром правил. — Без венца
Зачатого — под дождь лавровый...
Колумбов к басенным брегам,
И корсиканцев — в Нотр-Дам! [СС3: 519]

В стихотворении «Остров» (1924) перед читателем вновь возникает образ Колумба как антономазия первооткрывателя:

Остров есть. Толчком подземным
Выхвачен у Нереид.
Девственник. Еще никем не
Выслежен и не открыт. <...>
Знаю лишь: еще нигде не
Числится, кроме твоих
Глаз Колумбовых [СС2: 238].

Имя Колумба возникает и в «Поэме воздуха» (1927):

Как Колумб здороваюсь
С новою землей —
Воздухом. [СС3: 139]

В эссе «Наталья Гончарова» в образе корабля под красным парусом и «Колумбий» мелькает, хоть и невнятно, мотив Испании как страны Христофора Колумба, первооткрывателя земель, где появилась страна его имени – Колумбия:

Справа — жгут змеи вокруг жгута пальмы, густо кишаше, влажно, земно, черно. А посередке, перерастая и переполняя, распирая створки, — он, красный, корабль удачи, корабль добычи вопреки всем современным «Колумбиям», вечный корабль школьников — *мечта о корабле*. [Гончарня: 126]

Возможно, Цветаевой была знакома и опера Дариюса Мийо «Христофор Колумб» (1929) о трагедии мечтателя, который жадно стремится к открытиям.⁴²

⁴² Анастасия Цветаева приводит разговор с Максимом Горьким, который принимал участие в репетициях оперы на аналогичный сюжет: «Пел я чертей и индейцев в опере «Христофор Колумб». Начитался я Купера и Майн-Рида <...> Умел и ногу особенно ставить и шел — ну, настоящий индеец! А режиссер говорит: «Ну какой ты, Пешков, индеец! Ты просто, брат, верблюду!» Так до спектакля и не допустили — только до репетиции» [АЦ1: 223].

В 1936 г. под заголовком «Письмо в Землю Колумба» Цветаева пишет в Сан-Франциско письмо П. П. Балакшину (1898–1990), писателю, литературному критику и редактору журнала «Земля Колумба». Цветаева обыгрывает выражение «земля Колумба» — это одновременно и журнал, и сама Америка:

Вы бы мне очень удружили, если бы — из Вашей колумбовой земли — на Вашем редакторском бланке <...> написали бы несколько удовлетворенных слов о моей прозе — Современным Запискам. [СС7: 736]

Через год в «Повести о Сонечке» (1937), другом произведении с ярко выраженными испанскими мотивами, вновь встречается имя Колумба в еще более ироническом контексте:

Ловлю в ее глазах — счастье, счастья — нет, есть страшный, детский смертный серьез — девушки перед зеркалом. Взгляд — глубочайшей пытливости, проверки всех данных (и неданных!), взгляд Колумба, Архимеда, Нансена. Взгляд, длящийся — час? [СС4: 382]

Возможно, последний раз Цветаева вспомнила Колумба, переводя в СССР «Плаванье» Ш. Бодлера: «Безвинного лгуна, выдумщика Америк...» [СС2: 397]

3.7. «Наталья Гончарова» (1929)

Эссе Цветаевой «Наталья Гончарова» (1929), посвященное жизни и творчеству известной русской художницы Н. С. Гончаровой (1881–1962), регулярно затрагивает испанскую тему. В тексте освещается тема поездки Гончаровой с ее фактическим мужем М. Ф. Ларионовым в 1916 г. в Испанию вместе с труппой С. П. Дягилева. В Испании Гончарова работает над оформлением балетов «Триана» (на музыку И. Альбениса) и «Испанская рапсодия» (на музыку М. Равеля). Во Франции Гончарова в 1920-30-е гг. на основе эскизов костюмов, сделанных в Испании, создает станковые многочастные композиции с изображением испанок в национальных костюмах. Среди них полиптих из пяти частей «Испанки» [Гончарня: 160]. Цветаева анализирует образ испанок (точное название – «Весна. Белые испанки»), созданных Гончаровой, привлекая и мотив «инфанты», и еврейские, и русские мотивы, и мотив религиозности (через образ соборов):

Кроме громких театральных работ (громких отзывом всех столиц) — работы более тихие, насыщенные. На первом месте «Испанки». <...> Все от собора: и створчатость (главный ход, боковые ходы), и вертикальность, и каменность, и кружевность.

Гончаровские испанки — именно соборы под кружевом, во всей прямоте под ним и отдельности от него. Первое чувство: не согнешь. Кружевные цитадели.⁴³ Эти гончаровские испанки конечно Инфанты, хотя это не входило в замысел <...>. Тема испанок у Гончаровой — возвратная тема. Родина их тот первый сухой юг, те «типы евреев», таких непохожих на наших, таких испанских. В родстве и с «Еврейками», и с «Апостолами» (русские работы) [Гончарня: 133–134].

Цветаева обнаруживает русские корни «Испанок» Гончаровой, сближая Гончарову с Пушкиным:⁴⁴

Ибо гончаровские «Испанки» такая же Россия, как пушкинский «Скупой рыцарь», полное явление русского гения, все присваивающего. <...> Не прямая правнучка (брата Н. Н. Гончаровой). <...> Но корень один: русский гений [Гончарня: 86].

Испанские впечатления Гончаровой Цветаева преподносит как основные для ее восприятия Европы вообще:

Первое сильное впечатление Европы — Испания. Первое сильное впечатление Испании — развалина. Никто не работает и ничто не держится. Даже дома не держатся, держаться ведь тоже работа — вот и разваливается. Разваливается как лень в креслах: нога здесь, нога там. Естественное состояние — праздность. Не ровно столько, сколько нужно, чтобы прожить, а немножко меньше, чем нужно, чтобы не умереть. Прожиточный минимум здесь диктуется не расценкой товаров, а расценкой собственных движений, от предпринимательской независимой. Но — лень исключительно на труд. (Есть страны, ленивые только на удовольствия.) Даже так: азарт ко всему, что не труд. Либо отдыхают, либо празднуют. Страна веселого голода, страна презрения к еде (пресловутая испанская луковица). «Если есть — работать, я не ем». (Детское негодующее: «Я больше не играю».) [Гончарня: 117]

В этом описании парадоксально сочетаются гордые каменные «останки» прошлого и праздная, но живая жизнь современности. Испания предстает как страна контрастов и внутренних противоречий. Героическое прошлое и гедонистическое настоящее сливаются в одном слове «развалина».

⁴³ Возможен мандельштамовский подтекст («Я ненавижу свет...», 1912): «Кружевом, камень, будь / И паутиной стань» [Мандельштам: 78].

⁴⁴ Под впечатлением от картин Гончаровой на испанскую тему Бальмонт пишет цикл «Испанка» (1924) [Полилова 2012: 75].

В эссе упоминается и Игнатий Лойола (1491–1556), основатель ордена иезуитов, с именем которого Гончарова встречается на одной из экскурсий по Саламанке:

В пустой старой университетской церкви Саламанки монах рассказывает и показывает группе посетителей давнюю древнюю университетскую славу.

— «Этот университет окончили трое святых. Взгляните на стену: вот их изображения. С этой кафедры, на которую еще не вступала нога ни одной женщины, Игнатий Лойола защищал свою...»

Почтительный подъем посетительских голов и — с кафедры слушающая Гончарова [Гончарня: 117–118].

Испания для Цветаевой – «родина Сервантеса», а в университете Саламанки он (по недостоверным данным) учился. Из сочетания этих смыслов рождается двусмысленная и вводящая в заблуждение конструкция «на родине Сервантеса, в Саламанке» (писатель родился в Алькала-де-Энарес):

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 [Гончарня: 118].

Творчество Гончаровой ставится Цветаевой в контекст произведений испанского художника Пабло Пикассо ⁴⁵ (1881–1973), привлеченного Дягилевым к оформлению балета «Треуголка» (*El sombrero de tres picos*) — одноактного балета на музыку Мануэля де Фальи и на сюжет одноименной повести Педро Антонио де Аларкона (1874). В балете активно использовались испанские народные танцы. Премьера прошла в Лондоне в 1919 г. Цветаева сравнивает Пикассо с Гончаровой:

Пример гончаровского влияния на Западе — веский и лестный <...> пример Пикассо, в своих костюмах к балету «Tricorne» (Треуголка) давший такую же Испанию, как Гончарова — Россию, по тому же руслу народности. [Гончарня: 128]

⁴⁵ Мы уже отмечали вероятное знакомство Цветаевой с творчеством Диего Веласкеса. Судя по записи 1921 г., Цветаева также была знакома с творчеством Франциско Гойи (1746–1828):

Аля: — Марина! Скажите мне какого-нб. художника, который рисовал каррикатуры.

Я, неуверенно: — Гойя?

— Марина, если бы Гойя прошел по этим улицам и видел озабоченность, с какой здесь везут тележку с пайком и беспечность, с какой везут гроб с покойником! [СТ: 58]

Цветаева определенно имела представление о сюжете «Треуголки», основанном на несостоявшемся любовном треугольнике (коррехидор безуспешно пытается соблазнить жену сельского мельника).

В «Наталье Гончаровой» Цветаева не просто использует испанские мотивы, а встает на метаописательную позицию критика этих мотивов в творчестве других авторов, через которых она осмысляет и собственное.

Заключение

В настоящей главе мы рассмотрели ряд периферийных тем и мотивов, связанных с развитием испанской темы у Цветаевой, начиная с 1917 г. и (условно) до публикации «Натальи Гончаровой» в 1929 г. В поле нашего зрения попал текст «Аймэк-гуару́зим — долина роз...» (1917), в котором испанская тема тесно связана с еврейской. Мы затронули вопрос о связи часто упоминаемой Гренады (Гранады) с историей мавританской Испании. Мы рассмотрели такие «испанские» типы, как герой-путешественник (Христофор Колумб) и страстная монахиня (св. Тереза и пр.). Мы осветили вопрос о знакомстве Цветаевой с «Дон Кихотом» как основополагающим текстом испанской литературы. Наше внимание также привлекли представители русского искусства, послужившие посредниками в восприятии Цветаевой испанской образности: это прежде всего К. Д. Бальмонт («Бальмонту», 1919), Н. С. Гончарова («Наталья Гончарова», 1929) и С. Я. Голлидей («Повесть о Сонечке», 1937).

ГЛАВА 4.

«ИСПАНИЯ ПРИДВИНУЛАСЬ, А ЛЖЕ-ИСПАНИЯ ОТОДВИНУЛАСЬ» (1936–1941)

4.1. Гражданская война в Испании (1936–1939)

С 17 июля 1936 по 1 апреля 1939 г. в Испании шла гражданская война. 18 декабря 1936 г. в письме Ю. П. Иваску Цветаева с сочувствием цитирует стихи своего корреспондента из Эстонии о желании увидеть мир, в том числе Испанию:

Вчера, у Унбегаунов <...> много говорили о Вас, <...> Wilde рассказывал про теленка, Зуров про летнюю встречу с Вами и биографическое, я <...> цитировала: — «Хочу в Испанию, хочу в Россию, хочу в Германию... — но мне хорошо и здесь» — (А Штейгер не хочет ни в Испанию, ни в Россию, ни в Германию, ни ко мне в Ванв, ни, главное, к себе) [СС7: 405].

В написанной в следующем 1937 г. «Повести о Сонечке» (см. 3.2), вызванной к жизни известием о смерти Софьи Голлидей, заметно повышенное число упоминаний об Испании, в частности, Цветаева замечает:

Теперь, когда к нам Испания ближе, Испания придвинулась, а лже-Испания отодвинулась, когда мы каждый день видим мертвые и живые женские и детские лица, мы и на Сонечкино можем напасть: только искать надо — среди четырнадцатилетних. С поправкой — неповторимости. [СС4: 329]

Ужасы войны не могли не приковывать к Испании всеобщего внимания. Цветаева и буквально оказалась ближе к Испании, пребывая с сыном и друзьями в курортном местечке Лакано-Осеан, недалеко от испанской границы. Покинув его 20 сентября 1937 г., Цветаева через неделю в письме к А. А. Тесковой (27 сентября 1937) делится впечатлениями о встречах с испанцами из Сантандера:

Нет, дорогая Анна Антоновна, я Вам писала последняя, и очевидно письмо пропало, странствуя вслед за Вами — в этом письме было прибытие к нам испанского республиканского корабля — беженцев из Сантандера, и день проведенный с испанцем, ни слова не знавшим по-франц<узски>, как я — по-испански, — в оживленной беседе, в которую вошло решительно — все. Теперь друг — на всю жизнь [МЦ-АТ: 326].

Ближе оказалась Испания и по причине присутствия в ней русских. Испанские социалисты и коммунисты заручились во время гражданской войны поддержкой

Сталина. Важно и то, что в испанских событиях принял участие близкий Цветаевой человек — К. Б. Родзевич (1895–1988). Считалось, что и С. Я. Эфрон после раскрытия его как агента советской разведки бежал из Франции в Испанию. Давая показания следователю Дюкомэ 22 октября 1937 г., Цветаева сообщает:

С тех пор, как началась испанская революция, мой муж стал страстным сторонником правительственной партии, и эта страсть еще усилилась в сентябре прошлого года, когда мы отдыхали в Лакано-Океан (Lacanau-Océan), Жиронда, где мы своими глазами видели массивный приезд беженцев из Сантандера (Santander). С этого момента мой муж проявил желание ехать в Испанию, чтобы воевать на стороне правительства [Париж: 409].

Через месяц она повторяет свои показания (27 ноября 1937 г.):

Мой муж уехал в Испанию воевать в правительственных войсках, 11 или 12 октября. С этого времени у меня нет о нем никаких известий. Знаю, что до отъезда в Испанию он помогал уезжать соотечественникам, которые желали служить в рядах испанских правительственных войск; числа их не знаю. [Париж: 412]

До нас дошли рисунки Г. С. Эфрона на тему испанских событий 1938 г. [Поэт и время: 137]. В марте-мае 1939 г. Цветаева пишет знаменитые строки, отражающие ее восприятие двух самых болезненных для нее трагедий современного мира:

О слезы на глазах!
Плач гнева и любви!
О Чехия в слезах!
Испания в крови! [СС2: 360]

В записных книжках Цветаева отмечает, что на пароходе, на котором они с сыном ехали в СССР 1939 г., было много испанцев. Цветаеву поражает их поведение: испанцы постоянно танцуют, еще даже до отхода парохода [ЗК2: 442]. Один из них взял ее книгу А. Сент-Экзюпери «Планета людей» (1939) и стал делать в ней отметки карандашом, на что Цветаева заметила: «Вы осторожнее! Испанцы легко обижаются! — Я тоже легко обижаюсь» [Там же]. Не помешала веселью испанцев и морская болезнь:

Испанок укач<ало> <...> и половину испанцев. — Они все равно будут есть (сказала бывалая serveuse): есть и рвать — и потом танцовать <...> [ЗК2: 443]

Дружба сына Цветаевой, Г. С. Эфрона (Мура), продолжилась и по прибытии в Ленинград:

Мур с испанц<ами> уехал в автокаре осматр<ивать> Ленинград, я цел<ый> день просидела в вагоне, сторожа «мелочи» и читая, до одурения <...> Мур<ины> товарищи — прелестные: ласковые, воспитанные и без всякого ф<анати>зма! Отъезжая от Ленинграда, глядя на бурые от дыма здания: — У нас в Андалузии — заводы — белые, белят 2 раза в год. А другой хочет работать «la terre». Говор<ят> по франц<узски> — отлично <...> с необыч<айным> слухом произносят по-русски. Хотели не спать всю ночь, смотр<еть> в окно. Один из них жалел, что не поцеловал на прощание русскую *serveuse* — но она стояла с матросом. <...> Жаль потерять их из виду. Артистизм: глядя на болотце: — *Qu'elle est belle, cette eau! Elle est presque bleue!* [Как она красива, эта вода! Она почти голубая! (фр.)] [ЗК2: 449].

В Болшеве Цветаева попала в изоляцию, но не полную. В письме А. Эфрон к А. И. Цветаевой от 6 января 1945 г. Ариадна вспомнит о последних днях до своего ареста и о том, как мать слушала «Кармен» Мериме в исполнении Д. Н. Журавлева, ученика Е. Я. Эфрон:

Вечерами приезжал с работы мой муж, заезжала моя Нина, раза два был Журавлев, читал нам Пушкина и Кармен [АЭ: 87].

4.2. Переводы из Федерико Гарсиа Лорки (1941)

19–25 июня 1941 г. Цветаева выполнила перевод на русский язык пяти стихотворений испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки (1898–1936): «Гитара» (“*La guitarra*”), «Пейзаж» (“*Paisaje*”), «Селенье» (“*Pueblo*”), «Пустыня» (“*Y después*”) и «Пещера» (“*Cueva*”). Последняя черновая тетрадь Цветаевой заканчивается записью от 26 июня 1941 г.: «Попробуем последнего Гарсиа Лорка» [Летопись: III, 108–109]. Далее идут три незаполненных страницы. Следовательно, Цветаева была готова продолжать переводить Гарсиа Лорку.

Гарсиа Лорка приобрел популярность в Советском Союзе, став жертвой фашистского режима, — уже после своего расстрела [Чевелева Дергачева]. До своей смерти Лорка упоминался в советских публикациях только один раз в 1933 г. [Мусаева: 274]. В сталинскую эпоху для перевода из иностранных произведений в первую очередь отбирались произведения авторов, которые либо разделяли коммунистические идеи, либо являлись жертвами фашизма. В 1941 г. Цветаева находилась как раз в начале периода советской адаптации образа Лорки.

Ю. Л. Оболенская сообщает об историю создания цветаевских переводов Лорки: испанист Ф. В. Кельин, занимавший важную должность в Союзе писателей

СССР, предложил Цветаевой сделать перевод семи стихотворений Лорки («Ноктюрн» и «De Profundis» переведены не были). Цветаева сначала переводит их на французский, а потом уже на русский язык, используя в обоих случаях подстрочник с испанского, поскольку испанским она не владела [Азадовский].

Вероятно, сам Ф. В. Кельин обратил внимание на параллелизм в мироощущении Лорки и Цветаевой и подобрал для перевода именно то, что ей было близко. Цветаева в письме к Ф. В. Кельину отмечает это соответствие художественных миров: «Сердечный привет. Мне очень понравился Лорка, Вы для меня хорошо выбрали» [Цит. по: Оболенская: 102].

Упомянутые выше пять переводов на французский язык после смерти Цветаевой были опубликованы во французской версии советского международного литературного журнала «Интернациональная литература», «La Littérature Internationale» (1942, № 7/8). Таким образом, Цветаева в общей сложности сделала 10 переводов стихотворений Федерико Гарсиа Лорки [Полилова 2020].

В приведенном выше письме А. Эфрон к А. И. Цветаевой упоминалась и старинная книга об Испании в доме Эфронов:

Я вспоминаю, однажды у нас, на даче, в Болшеве, мама сидит <...> и смотрит, близко поднеся её к лампе <...> свою ладонь. <...> «Я вас всех переживу», — говорит она с шутливой улыбкой. Под той же лампой <...> Мур рассматривает иллюстрации в старинной книге об Испании <...> А как она была права! Она будет долго жить <...> [АЭ: 95]

Вероятно, книга была привезена из Франции и могла служить вспомогательным материалом при работе с переводами Лорки.⁴⁶ К этому же периоду относится письмо Ф. В. Кельину, в котором Цветаева затрагивает тонкости перевода испанских топонимов на русский язык:

Я, например, не знаю, русского современного ударения Кордовы (для меня — Кордóва), и “De Profundis’a” я не сделала <...> там — Андалу́зия (нельзя же Андалуси́я) <...> Как согласовать? [Азадовский: 154–156].

⁴⁶ Видимо эта же книга упомянута и среди подарков, привезенных Цветаевой в СССР: «Подарки — одеколон, платки, носки, старинная книга с гравюрами об Испании» [Вальбе: 155].

Переводы Федерико Гарсиа Лорки стали последним значимым соприкосновением с высокой испанской культурой в творчестве Цветаевой.⁴⁷ Самый же последний «испанский мотив» в жизни Цветаевой — посланный ей И. Г. Эренбургом поэтический сборник «Верность (Испания. Париж)» (1929), о котором Г. С. Эфрон сообщает А. С. Эфрон в письме от 3 июня 1941 г.:

Только что звонила Лиля — получила на имя мамы книгу стихов Эренбурга об Испании и Франции «Верность», с трогательным посвящением. [Семья: 436]

Скорее всего, книгу Эренбурга Цветаева так и не получила, хотя теоретически и раньше могла иметь представление о ее содержании. 31 августа 1941 г. ее жизнь оборвалась.

Заключение

Последний период восприятия Испании оказался связан с резкой перестройкой отношения к испанской образности: из мира средневековых и романтических легенд Цветаева оказалась перенесена, фигурально выражаясь, в мир «Герники» Пикассо. Если раньше «Испания» была средством поэтического эскапизма, то теперь ее стали олицетворять живые люди, тяжелые сводки новостей, включая такие, как смерть талантливого поэта Федерико Гарсиа Лорки. Переводы пяти его стихотворений (дважды – на французский и на русский языки) в какой-то мере вписываются в ряд ее посмертных циклов и прозаических произведений (включая и самую большую ее вещь – «Повесть о Сонечке»).

⁴⁷ Но вещественные еще оставались. 22 марта 1941 г. Цветаева пишет А. С. Эфрон в лагерь: «Но ты ничего не пишешь про одеяло. У меня есть — на выбор: мое вязаное (очень разноцветное), теплое и не тяжелое — и: синяя испанская шаль с бахромой, к<отор>ая тем хороша, что и шаль и одеяло» [Семья: 411].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе мы проанализировали испанские мотивы на протяжении всего творчества М. И. Цветаевой. Научные работы по данной теме затрагивали до сих пор лишь определенные периоды творчества поэта или же отдельные произведения. Наиболее исследованными были поэтические циклы 1917 г., связанные с Дон Жуаном и Кармен, а также переводы Федерико Гарсиа Лорки в последний год жизни (1941).

Несмотря на многочисленные труды, посвященные цветаевской рецепции культуры различных стран, работ, посвященных рецепции испанской культуры и охватывающих весь период творчества поэта, до сих пор не существовало. Настоящая работа является первым подходом к разрешению этой задачи. Мы постарались не только проследить испанские мотивы в творчестве Цветаевой, но и выявить исторические, биографические, литературные, живописные, музыкальные и любые иные источники, оказавшие влияние на их характер и функционирование в творчестве поэта.

В первой главе мы показали, что первые стихотворения на испанскую тему появляются уже в сборнике «Вечерний альбом» (1910), а отдельные испанские мотивы присутствуют и в текстах, не включенных в ранние сборники. Одно из них («Проснулась улица...», 1908) развивает центральный мотив философской драмы Педро Кальдерона де ла Барка «Жизнь есть сон», вероятно известной Цветаевой в переводе К. Д. Бальмонта. Все это рассматривается с привлечением биографического фона: знакомство в Лозанне (Швейцария) с сестрами-испанками Кончиттой и Кармен Ангуло; изучение испанского языка матерью поэта.

Мы заметили, что испанские мотивы связывают три стихотворения сборника «Вечерний альбом», следующих друг за другом («Эльфочка в зале», «Пленница», «Шарманка весной»), и представлены также в стихотворении «Колдунья», варьирующем мотивы одноименных произведений К. Д. Бальмонта и В. Сарду. «Колдунья» становится матрицей для ряда последующих произведений Цветаевой, связанных с образом Испании и сюжетом гибели героев на костре. В частности, эти мотивы варьируются в стихотворении «Они и мы» <1911> (сборник «Волшебный фонарь», 1912).

Стихотворение «Сердце, пламени капризной...» (1913) семантически связано с местом своего создания – «волошинским» Крымом и его обитателями

(М. А. Волошин, Е. И. Дмитриева-Черубина де Габриак и др.), а также проекциями Крыма на Испанию и ее бывшие владения (Сицилия), с которыми Цветаева и ее муж С. Я. Эфрон познакомились (или хотели познакомиться) в ходе своего свадебного путешествия.

Уже в стихотворении «Шарманка весной» проявляются мотивы, косвенно отсылающие к образу Кармен через посредничество музыкальных реминисценций из «Кармен» Ж. Бизе. Во второй главе мы подробно рассмотрели эволюцию образов Дон Жуана и Кармен в стихах 1914–1918 гг. (заглядывая и в 1925-й; можно найти и более поздние отзвуки). Это – период наиболее продуктивного поэтического освоения и творческого преобразования испанских мотивов в творчестве Цветаевой. К анализу генеалогии этих образов привлекались имена П. Мериме, Ж. Бизе и Э. Т. А. Моцарта, А. С. Пушкина, А. А. Блока и А. А. Ахматовой. Несомненно, важны и такие имена, как Э. Т. А. Гофман, А. К. Толстой, М. А. Волошин, О. Э. Мандельштам, К. Д. Бальмонт и др.

Важны и биографические прототипы, даже если они используются и получают соответствующую интерпретацию ретроспективно, как мадемуазель Джеймс (Mademoiselle James), преподававшая Цветаевой французский язык в Париже в 1909 г. Первое стихотворение, где возникает образ Кармен («Спят трещотки и псы соседовы», 1915) оказывается тесно связано с творчеством и, вероятно, отчасти – с личностью С. Я. Парнок, в частности – с историей ее рода, восходящего к выходцам из Испании (имя Кармен возникает в стихах подруг одновременно во время поездки в Малороссию). С подачи Парнок Цветаева переводит и роман Анны де Ноай «Новое упование», также касающийся испанской тематики.

В стихах 1917 г., посвященных Дон Жуану и Кармен, заметно влияние Бальмонта и Черубины де Габриак. Мотив встречи Дон Жуана (Цветаева пишет Дон-Жуан через дефис) и Кармен – своего рода альтернативный сюжет, исправляющий «недосмотр» предшественников. Этим приемом Цветаева будет пользоваться и в дальнейшем (цикл «Двое», 1924). В цикле «Князь тьмы» Цветаева усложняет фабулу вводом дополнительных персонажей: Князя тьмы (своего рода «старый» Дон Жуан, но уже космического масштаба) и Князя света. Постепенно накапливается материал к неосуществленной драме о Дон Жуане и Кармен.

Позднее, уже в 1925 г. Цветаева иронизирует над Дон Жуаном, ассоциируя с ним Константина Бальмонта, но в оппозиции типу «Командора» (Валерия Брюсова) Дон Жуан всегда оказывается привлекательнее («Герой труда», 1925; «Стихи к Пушкину», 1931).

В образе Кармен испанские мотивы пересекаются с цыганскими, представляющими один из важнейших лейтмотивов творчества Цветаевой, связанный с поэмой А. С. Пушкина «Цыганы» [Голицына]. Нам удалось найти некоторые дополнительные источники (например, народные французские песни о гитанах, которые М. Цветаева с сестрой и братом слышали в детстве).

В третьей главе мы проанализировали темы и произведения М. И. Цветаевой, в основном заключенные между 1917 г. и концом 1920-х гг., но привлекали и более поздние тексты, например «Повесть о Сонечке» (1937), характеризующую пореволюционный период в жизни Цветаевой.

В этот период написано стихотворение «Аймэк-гуарүзим — долина роз...» (1917), вдохновленное воспоминанием одного из друзей-евреев о чтении на иврите романа Грейс Агилар «The Vale of Cedars, or the Martyr» («Долина кедров, или Мученик»). Мы проследили влияние театральных знакомств на испанскую тему в цветаевском творчестве. Цветаева знакомится с актрисой С. Я. Голлидей, а также с актером, поэтом и драматургом П. Г. Антокольским (автором пьесы «Кукла инфанты» по мотивам рассказа О. Уайльда «День рождения инфанты», в которой играет Голлидей). В стихах к Голлидей соединяются образы «сигареры» и «инфанты», порождая нечто вроде инфантильной версии Кармен. Сюжет Уайльда – Антокольского актуализирует образ города Гранады (в правописании этого времени – «Гренады»), который оказывается важен для Цветаевой и в дальнейшем.

В 1919 г. Цветаева собирает испанские исторические анекдоты, вводит трех персонажей-испанцев в свою пьесу «Приключение» и стилизует испанский стих и тематику и в посвящении «Бальмонту». Интерес к испанским мотивам у Бальмонта (и к его переводам испанских народных песен) прослеживается у Цветаевой и в дальнейшем. В это же время и много раз позднее Цветаева демонстрирует интерес к «Дон Кихоту» М. де Сервантеса.

После 1919 г. обращение к испанским мотивам не столь продуктивно, как в предшествующие периоды. Но испанские мотивы не пропадают совершенно, хотя «испанское» Цветаева понимает очень широко, включая сюда и «португальское» (например, «Португальские письма», французский эпистолярный роман XVII в.).

Мариана Алькофорато, которой приписывалось авторство «Португальских писем», и Св. Терезы Авильская составляют основу своеобразной подгруппы женских «испанских» образов в творчестве Цветаевой. Этот тип можно назвать типом «страстной испанской монахини». Это тип женщин, чья любовь к мужчине окрашена в тона религиозного экстаза, а любовь к Богу – в тона самозабвенной женской любви. Цветаева нередко и себя отождествляла с этим типом.

В эссе «Наталья Гончарова» (1929) М. И. Цветаева затрагивает различные аспекты испанской культуры, связанные с творчеством художницы, ее поездками в Испанию в 1916 г. вместе с труппой Сергея Дягилева, ее общением с Пабло Пикассо. Поэт размышляет о художественном цикле «Испанки», о народности искусства Гончаровой и ее близости к Пушкину. В эссе возникает и образ красного корабля, который в тексте Цветаевой подается с аллюзиями на образ Христофора Колумба. Аллюзии и прямые упоминания Колумба пронизывают почти все творчество Цветаевой вплоть до перевода «Плавания» Ш. Бодлера.

Четвертая глава настоящей работы освещает влияние Гражданской войны в Испании (1936-1939) и ее последствий на позднее творчество Цветаевой. В 1937 г. Цветаева с сыном и друзьями находится в Лакано-Осеан – недалеко от испанской границы и общается с беженцами из Испании. В Гражданской войне прямо или косвенно приняли участие такие близкие Цветаевой люди, как С. Я. Эфрон и К. Б. Родзевич (не говоря уже давнем знакомом И. Г. Эренбурге). Боль за Испанию отражается и в цикле «Стихов к Чехии».

Во втором параграфе этой главы мы рассмотрели период работы Цветаевой над переводами стихотворений Федерико Гарсиа Лорки. Это был период углубленной работы и с испанским языком (которого Цветаева не знала), и со специализированными историческими источниками. Последняя черновая тетрадь Цветаевой обрывается записью от 26 июня 1941 г. и посвящена неосуществленному замыслу перевода шестого стихотворения Гарсиа Лорки.

Таким образом, мы смогли проследить развитие испанских мотивов на протяжении всего периода творчества М. И. Цветаевой и смогли доказать их почти постоянное присутствие в творчестве Цветаевой: от начала и до самого конца. Одно из первых стихотворений М. И. Цветаевой развивает концепцию Педро Кальдерона де ла Барка «Жизнь есть сон», а последние черновые записи посвящены творчеству Федерико Гарсиа Лорки.

Мы показали широкий спектр различных источников для создания образа Испании, расширив круг уже упоминавшихся авторов и произведений. Как мы можем видеть, образ Испании в творчестве М. И. Цветаевой носит принципиально гетерогенный характер и сформирован источниками разнообразного происхождения, среди которых не только литературные тексты, но и живопись, музыка, исторические материалы, личные контакты и т. д. При этом большинство источников, которые использует М. И. Цветаева, не основано на реалиях испанской культуры напрямую, а являются в свою очередь вариантами общеевропейского мифа об Испании (творчество А. С. Пушкина, П. Мериме, Ж. Санд, В. Сарду, Ж. Бизе, Моцарта, С. Я. Парнок, Грейс Агилар и т.д.). Об этой воображаемой Испании М. И. Цветаева пишет на примере Пушкина:

Поэт никогда не жил подножным кормом времени и места, и если Пушкина <...> так и не выпустили за границу, это не помешало ему дать невиденный им Запад — лучше видевших. Ведь если допустить, что поэт может питаться только от данного места — своей страны, <...> Тогда, сам собой вывод: Пушкин в Испании не был и в средние века не жил, — стало быть Каменного Гостя написать не мог.

А — мечта на что? А — тоска на что? [СС5: 461-462].

Но кроме своей «мечты» Цветаева опирается и на произведения испанской литературы (Дон Кихот, переводы К. Бальмонта и пр.), общается и с поэтами, лично посетившими Испанию (Бальмонт, Волошин), имеет собственные впечатления об испанских замках на основе поездки в Сицилию, имеет личный контакт с испанцами (сестры Ангуло, испанские эмигранты).

Представленная в работе разработка темы ее далеко не исчерпывает и требует, на наш взгляд, продолжения и развития на новом, более высоком уровне, с привлечением обширного, нами едва лишь затронутого материала.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Гончарня: Цветы и гончарня: Письма М. Цветаевой к Н. Гончаровой. 1928–1932. М. Цветаева. Наталья Гончарова: Жизнь и творчество. М, 2006.
2. МЦ-АТ: Цветаева М. И. Спасибо за долгую память любви...: Письма Марины Цветаевой к Анне Тесковой. 1922–1939 / Предисл., публ. писем и примеч. Г. Б. Ванечковой. М., 2009.
3. МЦ-БП: Цветаева М., Пастернак Б. Души начинают видеть: Письма 1922–1936 годов / Подг. Е. Б. Коркина и И. Д. Шевеленко. М., 2004.
4. МЦ-НГ: Цветаева М. И., Гронский Н. П. Несколько ударов сердца: Письма 1928–1933 годов / Изд. подгот. Ю. И. Бродовской и Е. Б. Коркиной. М., 2003.
5. Поэт и время: Марина Цветаева: Поэт и время. Выставка к 100-летию со дня рождения. 1892–1992. М., 1992.
6. Семья: Цветаева М. И. Неизданное. Семья: История в письмах / Сост. и коммент. Е. Б. Коркиной. М., 1999.
7. АЭ: Эфрон А. История жизни, история души. М., 2008. Том 1. Письма 1937–1955.
8. СТ: Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради / Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. М., 1997.
9. Переводы: Цветаева М. В лучах рабочей лампы: Собрание поэтических переводов. Составитель Е. Б. Коркина. М., 2020.
10. ЗК1–2: Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. / Сост., подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой. М., 2000–2001.
11. АЦ1–2: Цветаева А. Воспоминания: В 2 Т. М., 2009.
12. СС1–7: Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. М., 1994–1995.
13. Ахматова: Ахматова А. А. Сочинения в двух томах. М., 1990.
14. Бальмонт: Бальмонт К. Полное собрание стихотворений. М., 2009.
15. Блок: Блок А. А. Полное собрание стихотворений. М., 2009.
16. Волошин: Волошин М. Полное собрание стихотворений. М., 2009.
17. Габриак: Черубина де Габриак. Исповедь. М., 1999.

18. Кальдерон: Кальдерон де ла Барка П. Драмы. Перевод Константина Бальмонта: В 2 т. М., 1989.
19. Мандельштам: Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 2 т. М., 1990. Том 1.
20. Мериме: Мериме П. Новеллы. М., 2018.
21. Парнок: Парнок С. Собрание стихотворений. СПб., 1998.
22. Перцов: Перцов П. Твердыня Филиппа II (Эскуриал) // Новое время. 1911. 29 нояб. № 12830. С. 21.
23. Пушкин: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959–1962. Т. 2. Стихотворения 1823–1836.
24. Санд: Санд Ж. Консуэло. М., 2011.
25. Щепкина-Куперник: Щепкина-Куперник Т. Письма из далека. М., 1913.

Литература

26. Азадовский 1994: Azadovsky K. Цветаева, Рильке и Беттина фон Арним // Столетие Цветаевой: Материалы симпозиума. Berkeley, 1994. С. 61–76.
27. Азадовский: Азадовский К. М. «Мне очень понравился Лорка...»: Письмо Марины Цветаевой к Ф. В. Кельину. Публикация, вступительная заметка и примечания К. Азадовского // Звезда. 2009. № 6. С. 154–156.
28. Айзенштейн: Айзенштейн Е. О. К постановке проблемы «Сон в жизни и творчестве М. Цветаевой» // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband (Sdb.) 32 / Hrg. von A. A. Hansen-Loeve, Red. von L. Mnuchin. Wien, 1992. S. 121–134.
29. Ариас-Вихиль: Ариас-Вихиль М. А. Испания Серебряного века в постреволюционном пространстве (К. Бальмонт, В. Брюсов, Ф. Сологуб) // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ (г. Гранада, Испания, 13–20 сентября 2015 г.): В 15 т. СПб., 2015. Т. 14. С. 43–48.
30. Багно 2000: Багно В. Е. Расплата за своеволие, или воля к жизни // Миф о Дон Жуане. СПб., 2000. С. 7–22.
31. Багно 2004: Багно В. Е. Испания русских писателей XX века // Русская литература. 2004. № 1. С. 199–209.
32. Багно: Багно В. Е. Дон-Кихот в России и русское донкихотство. СПб., 2009.
33. Белова, Николаева: Белова Н. А., Николаева Е. А. Мозаика мировых культур в зеркале русской литературы: Интегративный и культурологический подходы к

- изучению словесности (заметки о русском видении испанской культуры) // Филологическое образование. 2011. № 3. С. 109–114.
34. Белякова: Белякова И. Ю. «Стихи о предках» М. Цветаевой и С. Парнок: структура и семантическое наполнение // Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9 – 13 октября 2000 г.): Сборник докладов. М., 2001. С. 158–166.
35. Бройтман: Бройтман С. Н. М. Цветаева и А. Блок // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 7–37.
36. Быстрова: Быстрова Т. А. Марина Цветаева и Италия: жизнь и творчество. Торонто, 2006.
37. Вальбе: Вальбе Р. Письма Ариадны Эфрон // Марина Цветаева в XXI веке: XIII и XIV Цветаевские чтения в Болшеве (2001, 2002 гг.): Сб. докладов. М., 2003. С. 154–169.
38. Ванечкова: Ванечкова Г. Б. Летопись бытия и быта: Марина Цветаева в Чехии. 1922–1925. Прага; М., 2006.
39. Войтехович 2019: Войтехович Р. Образ Евы и мотив рая в поэзии и неосуществленных замыслах Цветаевой // *Modernités russe*. 2019. № 18. С. 1–40.
40. Галямичев: Галямичев А. И. Образы чешского средневековья в творчестве Марины Цветаевой // «Через сотни разъединяющих лет...». Пространство цветаеведения. Исследования. Популяризация творческого наследия. Материалы Пятых Международных Цветаевских чтений. Елабуга, 2011. С. 132–135.
41. Гаузер: Гаузер И. В. «Желание быть испанцем»: испанские мотивы в русской культуре Серебряного века // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 3 (108). С. 186–192.
42. Гилднер, Галка: Гилднер А., Галка И. Марина Цветаева в Польше // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2002 года). Сб. докл. М., 2003. С. 205–218.
43. Голицына: Голицына В. Н. Цыганская тема в творчестве М. Цветаевой и некоторые вопросы пушкинской традиции // Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1986. С. 86–102.

44. Диалог культур: Sokolova L., Guzmán Tirado R., Kibalnik S., Mokletsova I. Y., Safronova L. Россия и Испания: Диалог культур. Гранада, 2013.
45. Ерошкина: Ерошкина Е. В. Образы-символы авторского «Я» в лирике М. Цветаевой // Цветаевские научные чтения в Тарусе. Сборник докладов, сообщений и тезисов. Калуга, 2003. Вып. 1. С. 69–73.
46. Жогина 1996: Жогина К. Б. Имя Кармен как средство гармонической организации поэтического текста (на материале цикла М. И. Цветаевой «Кармен») // Организация и самоорганизация текста. СПб.; Ставрополь, 1996. Вып. 1. С. 168–179.
47. Жогина 2004: Жогина К. Б. Имя собственное Кармен в поэтическом идиостиле М. И. Цветаевой // «Чужбина, родина моя!»: Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой: XI Междунар. научно-темат. конфер. (Москва, 9–12 октября 2003 г.): Сб. докл. М., 2004. С. 463–475.
48. Закирова: Закирова Ч. Ф. Рецепция немецкой культуры в поэме Марины Цветаевой «Крысолов» // «Если душа родилась крылатой...». Материалы VII Международных Цветаевских чтений в Елабуге. Елабуга, 2015. С. 189–199.
49. Иваск: Иваск Ю. Образы России в мире Марины Цветаевой // Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI. — 3. VII. 1982). Bern. Berlin. Frankfurt/ M. New York. Paris. Wien. Bern, 1991. С. 370–379.
50. Каган: Каган Ю. Немецкие поэты и Л. Уланд и Ф. Гельдерлин в круге чтения Марины Цветаевой // Столетие Цветаевой: Материалы симпозиума. Berkeley Slavic Specialties, 1994. С. 45–60.
51. Карлинский: Карлинский С. «Путешествуя в Женеву...»: Об одной неудавшейся поездке М. И. Цветаевой // Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI. — 3. VII. 1982). Bern. Berlin. Frankfurt/ M. New York. Paris. Wien. Bern, 1991. С. 72–80.
52. Кацис: Кацис Л. Ф. Пастернак. Ходасевич. Цветаева (К проблеме комментирования еврейских сюжетов переписки Б. Пастернака и М. Цветаевой) // Лики Марины Цветаевой: XIII Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–12 октября 2005 г.): Сб. докл. М., 2006. С. 178–193.
53. Кертман: Кертман Л. Л. Душа, родившаяся где-то: Марина Цветаева и Кристин, дочь Лавранса. М., 2000.

54. Клюкин: Клюкин Ю. Цветаевский Париж // Марина Цветаева: Песнь жизни=Un chant de vie Marina Tsvetaeva: Actes du Colloque international de l'Univ. Paris IV, 19–25 oct. 1992. Paris, 1996. С. 77–101.
55. Козлова: Козлова А. А. Испанская тема в русской словесности XV–XVIII вв. Дипломная работа. М., 2013.
56. Колотаев: Колотаев В. А. Два подхода к принципам анализа художественного текста (на примере стихотворного цикла М. И. Цветаевой «Кармен») // Вестник Ставропольского гос. ун-та. 1996. № 5. С. 125–132.
57. Комолова: Комолова Н. П. Италия Марины Цветаевой. М., 2007.
58. Кононова: Кононова М. М. Итальянские отзвуки в творческой судьбе Марины Цветаевой. СПб., 2010.
59. Корсен-Данильева: Корсен-Данильева С. Образ Германии в творчестве Марины Цветаевой // «Лебединый стан», «Переулочки» и «Перекоп» Марины Цветаевой: Четвертая междунар. науч.-тематич. конф. (9–10 окт. 1996 г.): Сб. докл. М., 1997. С. 53–55.
60. Косенко: Косенко О. В. «Здесь» и «там»: противопоставление пространства и времени в циклах стихов М. Цветаевой «Дон Жуан», «Кармен», «Князь тьмы». // Вестник МГПУ. 2012. № 1 (8). С. 84–90.
61. Кудрявцева: Кудрявцева Е. Л. Тени и следы: адресаты М. Цветаевой в архивах Германии и Швейцарии. Письма Эллиса-Кобылинского из архива издательства "Mohr-Siebeck" в Тюбинген (Германия) // Век и Вечность: Марина Цветаева и ее адресаты: Сб. научн. работ. Вып. 2. Череповец, 2004. С. 12–24.
62. Кузнецов: Кузнецов А. С. Германский миф Марины Цветаевой // Если душа родилась крылатой...». Материалы VII Международных Цветаевских чтений в Елабуге. Елабуга, 2015. С. 214–221.
63. Летопись: Коркина Е. Б. Летопись жизни и творчества М. И. Цветаевой. Ч. III: 1939–1941. М., 2014.
64. Лоскутникова: Лоскутникова М. Особенности художественного содержания в литературной разработке «вечных» образов (Дон-Жуан) // Studia Rossica Posnaniensia. 2006. Т. XXXIII. С. 51–58.
65. Лосская: Лосская В. К. Франция Марины Цветаевой: 1939 год // Марина Цветаева в XXI веке: Цветаевские чтения в Болшеве 2007, 2009 гг.: Сб. материалов. Королев, 2011. С. 128–139.

66. Лубянникова: Лубянникова Е. И. Марина Цветаева в Чехословакии. Хронотоп (1922–1925) // «Чужбина, родина моя!»: Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой: XI Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–12 октября 2003 года): Сб. докл. М., 2004. С. 42–45.
67. Мусаева: Мусаева О. Федерико Гарсиа Лорка в советской периодике 1930-х гг.: особенности рецепции // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение: Новая серия. Тарту. 2009. Т. VII. С. 272–289.
68. Николаев: Николаев С. И. Потоцкий Ян // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». С. 244–245.
69. Оболенская: Оболенская Ю. Л. Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2015. № 5. С. 99–109.
70. Павловская: Павловская Г. Ч. Влияние немецкого романтизма на концепцию творчества М. И. Цветаевой // А. С. Пушкин – М. И. Цветаева / Седьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 1999 года). Сборник докладов. М., 2000. С. 332–337.
71. Панны: Панны Л. «Еврейский текст» в цветаевской поэзии эмигрантского периода // «Чужбина, родина моя!»: Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой: XI Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–12 октября 2003 года): Сб. докл. М., 2004. С. 409–415.
72. Париж: Марина Цветаева: Песнь жизни=Un chant de vie Marina Tsvetaeva: Actes du Colloque international de l'Univ. Paris IV, 19–25 oct. 1992 / Sous la direction d' E. Etkind et de V. Lossky. Paris, 1996.
73. Петров: Петров В. А. 12 вечеров Марины Цветаевой с Сарой Бернар // «Поэт предельной правды чувства». Первые Международные Цветаевские чтения. Елабуга, 2002. С. 64–77.
74. Погребная: Погребная Я. В. О закономерностях возникновения и специфике литературных интерпретаций мифемы «Дон-Жуан». Дис. ... канд. филол. наук. М., 1996.
75. Поливанов: Поливанов К. М. «Итальянский» мотив одного «московского» стихотворения Цветаевой // Добро и зло в мире Марины Цветаевой: XIV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–12 октября 2006 г.): Сб. докл. М., 2007. С. 322–325.

76. Полилова 2012: Полилова В. С. Рецепция испанской литературы в России первой трети XX века (К. Бальмонт, Б. Ярхо). Дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.
77. Полилова 2020: Polilova, V. Marina Tsvetáyeva, traductora de Federico García Lorca: historia y poética de las traducciones perdidas al francés // Mundo Eslavo. Granada, 2020. № 19. С. 227–243.
78. Попова: Попова А. И. Марина Цветаева и французские литературные круги 1920–1930-х годов. Обстоятельства невстречи. Парижские орбиты А. М. Ремизова и К. Д. Бальмонта // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой: XII Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–11 октября 2004 г.): Сб. докл. М., 2005. С. 172–186.
79. Разумовская: Разумовская М. Марина Цветаева и Чехословакия // Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI. — 3. VII. 1982). Bern. Berlin. Frankfurt/ M. New York. Paris. Wien. Bern, 1991. С. 57–64.
80. PB1: Войтехович Р. Эльфочка в зале. Комментарий.
https://www.tsvetayeva.com/poems/elfochka_w_zale
81. PB2: Войтехович Р. Пленница в зале. Комментарий.
<https://www.tsvetayeva.com/poems/plenica>
82. PB3: Войтехович Р. Шарманка весной. Комментарий.
https://www.tsvetayeva.com/poems/sharmanka_vesnoj
83. Ревзина: Ревзина О. Г. Русская натура Марины Цветаевой // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2002 года). Сб. докл. М., 2003. С. 301–309.
84. Славутская: Славутская Т. К истории стихотворения М. Цветаевой «Спят трещотки и псы соседовы...» // Цветаевские чтения в Болшеве 2007, 2009 гг. Сборник материалов. М., 2011. С. 65–72.
85. Сорокина: Сорокина М. Ю. «О любви... банкира к поэту»: Марина Цветаева и Леонард Розенталь // Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений. Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–13 октября 2000 г.). М., 2001. С. 372–379.
86. Стенина: Стенина Н. А. Чешское окружение М. Цветаевой // «Чужбина, родина моя!»: Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой: XI

- Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–12 октября 2003 года): Сб. докл. М., 2004. С. 32–41.
87. Степанов: Степанов А. Г. Цыганское как русское в книге «Версты» (Стихотворения 1917–1920 годов) // Добро и зло в мире Марины Цветаевой: XIV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9–12 октября 2006 г.): Сб. докл. М., 2007. С. 304–321.
88. Фокина: Фокина С. А. Специфика вариативности лирического сюжета в цикле М. Цветаевой «Дон-Жуан» // Вестник МГПУ. 2013. С. 326–331.
89. Цветаева и Франция: Марина Цветаева и Франция: Новое и неизданное. М.; Париж, 2002.
90. Цявловская: Цявловская Т. Г. Я здесь, Инезилья. Комментарий // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 723–724.
91. Чевелева Дергачева: Cheveleva Dergacheva, A. (2019) La recepción y evolución de la imagen de Federico García Lorca en la Unión Soviética // Revista de Literatura, vol. LXXXI, n.º 162, 2019. С. 607–621.
92. Чигирин: Чигирин Е. А. Немецкий язык в произведениях Марины Цветаевой // На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9–12 октября 2001 года): Сб. докл. М., 2002. С. 423–426.
93. Шевеленко: Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой. Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.
94. Эткинд: Etkind E. Marina Tsvétaeva, poète français // Марина Цветаева: Песнь жизни=Un chant de vie Marina Tsvetaeva: Actes du Colloque international de l'Univ. Paris IV, 19–25 oct. 1992. Paris, 1996. С. 237–262.

KOKKUVÕTE

Hispaania motiivid M. Tsvetajeva loomingus

Käesolev bakalaureusetöö on pühendatud hispaania motiividele M. I. Tsvetajeva loomingus. Varasemalt on uuritud hispaania motiive poetessi Don Juanile ja Carmenile pühendatud 1915-1918. aastate luuletsükklites, viimasel eluaastal tehtud Federico García Lorca tõlgetes või eraldi teostes. Vihjeid Hispaania kultuurile luuletaja kogu loomingus tervikuna ei ole seni uuritud. Käesolev töö vaatleb Hispaania motiivide esinemist M. I. Tsvetajeva kogu loomeperioodi vältel ning tõestab, et Hispaania teema esineb tema kõikides loomingulistest etappides.

Samaaegselt tuuakse töös esile Hispaania kuvandi loomiseks kasutatav lai allikate spekter, tõestades, et Hispaania teemade loomiseks kasutab M. I. Tsvetajeva mitte ainult viiteid sellistele teaduskirjanduses esile toodud autoritele nagu P. Mérimée, G. Bizet, A. S. Puškin, A. A. Blok või A. A. Ahmatova. Hispaania kujundil on M. I. Tsvetajeva loomingus heterogeenne iseloom ja erisugused allikad, mille hulgas on kirjanduslike tekstide kõrval ka ajaloolised, biograafilised, maalikunstist ja muusikast pärinevad ja muud allikad. Seejuures ei põhine M. I. Tsvetajeva kasutatud allikad mitte otseselt Hispaania tegelikkusel, vaid on omakorda variandid üleeuroopalisest Hispaania müüdist (näiteks A. S. Puškini, P. Mérimée või G. Bizet looming; vähem tuntud allikad S. Parnok või Grace Aguilar).

Kuid M. I. Tsvetajeva toetub ka otse Hispaania kirjanduse teostele, mida on lugenud, nagu näiteks Don Quijote, K. Balmonti tõlked ja Ávila Teresa looming. M. I. Tsvetajeva lävib luuletajatega, kes on Hispaaniat külastanud (K. Balmont või M. Vološin), tema enda muljed Hispaaniast pärinevad reisilt Sitsiiliasse ja tal on ka isiklikke kontakte hispaanlastega (õed Angulod Lausanne'i pansionaadis ja kodusõjaga Hispaania emigrandid). Võib näha, et ehkki need otsesed allikad ei ole arvukad, aitavad nad kaasa Hispaania müüdi loomisele M. I. Tsvetajeva loomingus, mis, nagu varem märgitud, langeb ühte üleeuroopalise Hispaania müüdiga.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina,

Tatjana Portnova,
(*autori nimi*)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

Испанские мотивы в творчестве М. Цветаевой

(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on

Roman Voitehhovitš,
(*juhendaja nimi*)

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Tatjana Portnova
02.06.2021

