

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Imágenes españolas en la obra de Marina Tsvetáieva: fuentes y transformación

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Tatjana Portnova

DIRIGIDA POR

Svetlana Maliavina Maliavina

Roman Voitehhovitš

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Imágenes españolas en la obra de Marina Tsvetaïeva: Fuentes y transformación

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Tatjana Portnova

DIRECTORES

Svetlana Maliavina Maliavina, Roman Voitekhovits̆ †

ÍNDICE

RESUMEN.....	11
ABSTRACT.....	13
PRÓLOGO.....	15
1. INTRODUCCIÓN.....	21
1.1. RELACIONES CULTURALES HISPANO-RUSAS.....	21
1.2. LA POÉTICA DE ENTRESIGLOS.....	27
1.3. MOTIVOS ESPAÑOLES EN LA OBRA DE TSVETÁIEVA.....	28
1.4. LAS IMÁGENES DE DON JUAN Y CARMEN.....	29
1.4.1. <i>La imagen de Carmen</i>	31
1.4.2. <i>La imagen de Don Juan</i>	33
1.4.3. <i>Composición contextual de Don Juan y Carmen</i>	36
1.5. TRADUCCIÓN DE POEMAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA.....	38
1.6. OBSERVACIONES FINALES.....	41
2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS.....	43
3. METODOLOGÍA.....	45
4. CAPÍTULO 1. FUENTES LITERARIAS DE LA IMAGEN DE ESPAÑA EN LA OBRA DE MARINA TSVETÁIEVA.....	49
4.1. INTRODUCCIÓN Y RESUMEN.....	49
4.2. ARTÍCULO “ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ ОБРАЗА ИСПАНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ”.....	51
<i>Аннотация.....</i>	<i>51</i>
4.2.1. “Дон-Кихот” Мигеля де Сервантеса.....	53
4.2.2. “Жизнь есть сон” П. Кальдерона и другие переводы К. Д. Бальмонта.....	55
4.2.3. Произведения Св. Терезы Авилльской.....	58
4.2.4. Максимилиан Волошин и Елизавета Дмитриева.....	59
4.2.5. П. Г. Антокольский, О. Уайльд и Ж. Санд.....	60
4.2.6. Викторен Сарду и Грейс Агилар.....	61
4.2.7. Проспер Мериме, А. С. Пушкин, С. Я. Парнок, А. А. Блок и др.	64
4.2.8. Лирика Федерико Гарсиа Лорки.....	68
4.2.9. Заключение.....	72
4.3. CONCLUSIONES PARCIALES.....	72
5. CAPÍTULO 2. LA ESPAÑA DE KONSTANTÍN BALMONT: INFLUENCIA EN LA OBRA DE MARINA TSVETÁIEVA.....	75
5.1. INTRODUCCIÓN Y RESUMEN.....	75
5.2. CAPÍTULO DE LIBRO “LA INFLUENCIA DE KONSTANTÍN BALMONT SOBRE LA IMAGEN DE ESPAÑA EN LA OBRA DE MARINA TSVETÁIEVA”.....	77
5.2.1. <i>Introducción</i>	77
5.2.2. <i>Objetivos</i>	79
5.2.3. <i>Metodología</i>	79
5.2.4. <i>Resultados</i>	80
5.2.5. <i>Discusión</i>	89
5.2.6. <i>Conclusiones</i>	90
5.3. ARTÍCULO “THE SPAIN OF KONSTANTÍN BALMONT: INFLUENCE ON THE WORKS OF MARINA TSVETÁIEVA”.....	91
<i>Abstract</i>	91
5.3.1. <i>Introduction</i>	91

5.3.2. K. Balmont and Spain.....	92
5.3.3. Relationship between M. Tsvetáieva and K. Balmont	93
5.3.4. Influence of K. Balmont on the Spanish motifs of M. Tsvetáieva	94
5.3.5. Poems of 1915-1917.....	99
5.3.6. Year 1919: “Приключение” (Adventure) and “Бальмонту” (To Balmont).....	103
5.3.7. Spanish Folk Songs	105
5.3.8. Conclusion.....	112
5.4. CONCLUSIONES PARCIALES	112
6. CAPÍTULO 3. LA INFLUENCIA DE MAKSIMILIÁN VOLÓSHIN Y ELIZAVETA DMÍTRIEVA EN LA IMAGEN DE ESPAÑA DE MARINA TSVETÁIEVA EN LOS AÑOS 1910-1913.....	115
6.1. MATERIAL NO PUBLICADO.....	115
6.2. CONCLUSIONES PARCIALES	125
7. CAPÍTULO 4. “DON JUAN Y CARMEN” (1918): IDEA DRAMÁTICA DE MARINA TSVETÁIEVA	127
7.1. INTRODUCCIÓN Y RESUMEN	127
7.2. ARTÍCULO “ДОН ЖУАН И КАРМЕН” (1918): ДРАМАТИЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ М. ЦВЕТАЕВОЙ	128
Abstract	128
7.2.1. Введение	129
7.2.2. Первые упоминания Кармен и Дон Жуана	132
7.2.3. Дон-Жуан и Кармен в 1917 г.....	136
7.2.4. Неосуществленный замысел 1918 г.....	144
7.2.5. Выводы	147
7.3. CONCLUSIONES PARCIALES	147
8. CAPÍTULO 5. MARINA TSVETÁIEVA Y LOS DOCE POEMAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA	149
8.1. INTRODUCCIÓN Y RESUMEN	149
8.2. ARTÍCULO “МАРИНА ЦВЕТАЕВА И ДВЕНАДЦАТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКИ”.....	150
Abstract	150
8.2.1. Введение	151
8.2.2. La Balada del agua del mar (1919). Перевод: Ballade de l’eau de mer (1941).....	153
8.2.3. Cazador (1921-1924). Перевод: Le chasseur (1941).....	155
8.2.4. Baladilla de los tres ríos (1919). Перевод: Petite ballade de trois fleuves (1941)	156
8.2.5. Camino (1921). Перевод: La route (1941).....	158
8.2.6. Las seis cuerdas (1921). Перевод: Six cordes (1941)	159
8.2.7. Paisaje. Перевод: Пейзаж (1941).....	160
8.2.8. La guitarra. Перевод: Гитара (1941).....	161
8.2.9. Y después. Перевод: Пустыня (1941).....	163
8.2.10. Pueblo. Перевод: Селенье (1941).....	163
8.2.11. Cueva. Перевод: Пещера (1941).....	164
8.2.12. De Profundis.....	166
8.2.13. Barrio de Córdoba (Tópico nocturno)	167
8.2.14. Выводы	167
8.3. CONCLUSIONES PARCIALES	168
9. DISCUSIÓN	171
10. CONCLUSIONES.....	177
10.1. DETECCIÓN Y FUENTES DE LAS IMÁGENES ESPAÑOLAS	177
10.2. INFLUENCIA DE KONSTANTÍN BALMONT.....	179
10.3. ANÁLISIS INTERTEXTUAL DE DON JUAN Y CARMEN.....	181

10.4. TRADUCCIÓN DE GARCÍA LORCA Y SU VÍNCULO CON EL UNIVERSO POÉTICO PROPIO	183
10.5. OBSERVACIONES FINALES.....	184
10.6. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	185
11. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	187
ANEXO. POEMAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA TRADUCIDOS POR MARINA	
TSVETÁIEVA	203
BALADILLA DE LOS TRES RÍOS	203
LA BALADA DEL AGUA DEL MAR.....	205
CAMINO	207
CAZADOR.....	208
LAS SEIS CUERDAS	209
PAISAJE	210
LA GUITARRA	211
Y DESPUÉS	212
PUEBLO.....	213
CUEVA.....	214
DE PROFUNDIS.....	215
BARRIO DE CÓRDOBA (TÓPICO NOCTURNO).....	216

Resumen

La presente tesis, “Imágenes españolas en la obra de Marina Tsvetáieva: fuentes y transformación”, ofrece un estudio sistemático de las referencias e imágenes vinculadas con España en la producción literaria de Marina Tsvetáieva. A diferencia de lo que ocurre con otros países europeos, las relaciones culturales entre España y Rusia han recibido una atención comparativamente menor. En el caso de Tsvetáieva, si bien existe una tradición de análisis en torno a su percepción de determinadas culturas o naciones, el tema de España ha sido abordado solo de manera fragmentaria, sin que hasta ahora se dispusiera de un estudio integral.

El objetivo principal de esta investigación es identificar y analizar las imágenes relacionadas con España presentes en la obra de Tsvetáieva a lo largo de toda su trayectoria, incluyendo diarios, cartas y apuntes personales. De este propósito general se derivan tres objetivos específicos: (1) examinar la influencia de Konstantín Balmont — uno de los principales divulgadores de la cultura española en Rusia a comienzos del siglo XX— sobre los motivos españoles en Tsvetáieva; (2) estudiar el trasfondo intertextual de las figuras de Don Juan y Carmen, fundamentales en la representación de España en la obra de la poeta; y (3) analizar las traducciones que Tsvetáieva realizó en el último año de su vida de poemas de Federico García Lorca, con el fin de comparar los sistemas de imágenes de ambos poetas y valorar la posible influencia de este diálogo intertextual en dichas traducciones.

El análisis demuestra que las imágenes españolas están presentes de forma recurrente en la obra de Tsvetáieva durante tres décadas, alcanzando un punto culminante en 1919. Estas imágenes proceden de dos grandes grupos de fuentes: por un lado, la literatura española conocida a través de traducciones —canciones populares, “La vida es sueño de Calderón”, “El Quijote” de Cervantes, la poesía de Federico García Lorca y, posiblemente, textos de Tirso de Molina y de Santa Teresa de Jesús—; por otro, un amplio corpus de obras extranjeras que abordan temas hispánicos, entre ellas las de autores rusos (Aleksandr Púshkin, Alekséi Tolstói, Maksimilián Volóshin, Elizaveta Dmítrieva, Konstantín Balmont, Aleksandr Blok, Sofía Parnok, Pável Antokolski), franceses (Prosper Mérimée, Victorien Sardou, George Sand) o ingleses (Grace Aguilar, Oscar Wilde).

Se concluye que las imágenes de España en Tsvetáieva configuran una variante particular del “mito español” en el contexto cultural europeo. La influencia de Balmont resulta constante y se manifiesta en tres dimensiones: como traductor, como amigo y como creador de motivos españoles. También se detecta la impronta de Volóshin y Dmítrieva entre 1910 y 1913. El análisis de Don Juan y Carmen revela un proceso de transformación intertextual que los aleja de sus núcleos literarios originales, integrándolos en una tradición de relecturas artísticas y resignificaciones. Asimismo, las traducciones de Lorca ponen de manifiesto la cercanía entre los sistemas de imágenes de ambos poetas; en ellas, las imágenes lorquianas son filtradas por el imaginario ya consolidado de Tsvetáieva, lo que produce un proceso de apropiación creativa.

A lo largo de su obra, Tsvetáieva emplea las imágenes españolas como un escenario simbólico, comparable a otros contextos nacionales, donde sitúa a sus personajes para explorar conflictos universales. Estos motivos españoles, más que proceder de un conocimiento directo de la lengua o de un contacto profundo con la cultura hispánica, derivan en gran medida de sus relaciones personales con escritores y artistas interesados en España. En este sentido, se observa un proceso constante de desnaturalización: las imágenes no son reproducidas en su sentido original, sino reinterpretadas y resemantizadas en clave autobiográfica y culturalmente rusa.

Finalmente, el estudio confirma que la recepción de estas imágenes en Tsvetáieva es dinámica e interactiva: no permanecen estáticas, sino que se transforman mutuamente en el marco de un proceso creativo. Así, la imagen de España en Tsvetáieva debe entenderse como una versión mitificada, característica del horizonte cultural del Siglo de Plata ruso que funciona como una escenografía teatral para la reflexión artística. En coherencia con la poética de la apropiación propuesta por Makin (1997), ampliada con la fase de “transformación” que se propone en el presente trabajo, la autora se apropia de textos ajenos para dar una respuesta personal: el proceso se articula en tres etapas — apropiación, transformación y respuesta propia—, mecanismo que se verifica en las múltiples reelaboraciones de imágenes como las de Don Juan y Carmen.

Abstract

The present dissertation, “*Spanish Images in the Work of Marina Tsvetaeva: Sources and Transformation*,” offers a systematic study of the references and images associated with Spain throughout Marina Tsvetaeva’s literary production. Unlike the case of other European nations, cultural relations between Spain and Russia have received comparatively little scholarly attention. In Tsvetaeva’s case, while her perception of various cultures and nations has been the subject of considerable analysis, the theme of Spain has only been addressed fragmentarily, and no comprehensive study has been undertaken until now.

The primary objective of this research is to identify and analyze the Spanish-related imagery present throughout Tsvetaeva’s entire body of work, encompassing her diaries, correspondence, and personal notes. From this general purpose, derive three specific objectives: (1) To examine the influence of Konstantin Balmont—one of the leading promoters of Spanish culture in early twentieth-century Russia—on the emergence of Spanish motifs in Tsvetaeva’s writing; (2) To explore the intertextual background of the figures of Don Juan and Carmen, which play a central role in Tsvetaeva’s representations of Spain; and (3) to analyze Tsvetaeva’s translations of Federico García Lorca, produced in the final year of her life, to compare both poets’ systems of imagery and assess how this intertextual dialogue may have shaped her translations.

The analysis demonstrates that Spanish imagery recurs throughout Tsvetaeva’s work over the span of three decades, reaching a peak in 1919. These images derive from two main groups of sources: first, Spanish literature accessed through translation—folk songs, Calderón’s *Life Is a Dream*, Cervantes’s *Don Quixote*, Federico Garcia Lorca’s poetry, and possibly works by Tirso de Molina and Saint Teresa of Ávila; and second, a broad corpus of foreign works engaging with Hispanic themes, including those by Russian writers (Aleksandr Pushkin, Aleksei Tolstoy, Maximilian Voloshin, Elizaveta Dmitrieva, Konstantin Balmont, Aleksandr Blok, Sofia Parnok, Pavel Antokolski), as well as French (Prosper Mérimée, Victorien Sardou, George Sand) and English authors (Grace Aguilar, Oscar Wilde).

The study concludes that Tsvetaeva’s representations of Spain constitute a distinctive variant of the broader “Spanish myth” in the European cultural imagination. Balmont’s influence is constant and manifests itself on three levels: as translator, as

friend, and as creator of Spanish motifs. The presence of Voloshin and Dmitrieva is also significant between 1910 and 1913. The analysis of Don Juan and Carmen reveals a process of intertextual transformation that distances these figures from their original literary contexts, incorporating them instead into a tradition of artistic reinterpretation and resignification. Likewise, Tsvetaeva's translations of Lorca highlight the affinity between the two poets' imagistic systems; Lorca's imagery is refracted through Tsvetaeva's pre-existing poetic imagination, producing a process of creative appropriation.

Throughout her oeuvre, Tsvetaeva employs Spanish imagery as a symbolic setting—comparable to other national contexts—in which she situates her characters to explore universal conflicts. These Spanish motifs stem less from direct linguistic or cultural experience than from her personal relationships with writers and artists interested in Spain. In this respect, her work exhibits a constant process of denaturalization: images are not reproduced in their original sense but reinterpreted and resemanticized through an autobiographical and culturally Russian lens.

Finally, the study confirms that Tsvetaeva's reception of these images is dynamic and interactive: they do not remain static but evolve within the creative process, transforming one another. Thus, the image of Spain in Tsvetaeva's work should be understood as a mythified construct, characteristic of the cultural horizon of the Russian Silver Age, functioning as a theatrical stage for artistic reflection. In line with Makin's (1997) *poetics of appropriation*—expanded here to include a phase of “transformation”—Tsvetaeva appropriates others' texts to articulate a personal response. This process unfolds in three stages—appropriation, transformation, and self-expression—a mechanism clearly observable in her multiple reworkings of figures such as Don Juan and Carmen.

Prólogo

Las relaciones literarias entre Rusia y España han sido objeto de atención de varios investigadores, entre los cuales podemos destacar a Mijaíl Alekseev¹ y Vsévolod Bagnó. Resulta reseñable que en comparación con otros países, las relaciones literarias de España con Rusia ocupan un lugar menos significativo en la literatura académica. Sin embargo, la necesidad de analizar las relaciones culturales, entre ellas, las literarias, se justifica por nada despreciable cantidad de viajeros rusos que han visitado España a lo largo de la historia. Iván Aivazovski, Mijaíl Glinka, Ilya Repin, Boris Kustodiev, Konstantín Balmont, Vasili Polenov o Ígor Stravinski son algunos de los nombres que figurarían en la lista de los viajeros rusos por España. Si a ello sumamos el listado de escritores rusos que aluden a España en su obra, podemos encontrar entre ellos a grandes figuras de la literatura rusa, como Aleksandr Pushkin, Nikolái Gógol, Mijaíl Lérmontov, Alekséi Tolstói, Konstantín Balmont, Nikolái Gumiliov y Ósip Mandelstam.

En las últimas décadas el interés hacia las relaciones hispano-rusas ha crecido: se han publicado tanto las antologías de textos de viajeros rusos en España (los libros “Русские в Испании. Век XVII — век XIX”, 2012; “Русские в Испании. XX век”, 2017), la antología de motivos españoles en la poesía rusa del siglo XX (“Испанские мотивы в русской поэзии XX века”, 2011) o un manual de relaciones hispano-rusas para estudiantes de ruso como lengua extranjera (“Россия и Испания: Диалог культур”, 2013).

En la literatura académica no son infrecuentes los trabajos que investigan la visión de España en la literatura rusa. Aparte de los trabajos de Alekseev (1964) y Bagnó (2001, 2004, 2005, 2009), también son significativas las aportaciones de Polilova (2012), Maliavina (2016) o Arefieva (2025). Estos trabajos más voluminosos se complementan con muchos otros dedicados a aspectos concretos de las relaciones hispano-rusas, una de cuyas vertientes trataremos en el presente estudio.

En el caso de Marina Tsvetáieva, destacada poeta rusa de principios del siglo XX, se ha consolidado una relevante tradición crítica que aborda el análisis de su obra desde la perspectiva de la recepción y representación de distintos países. Así, abundan los estudios centrados en cómo la autora integra y refleja en sus textos la imagen de Francia o Alemania. La misma Tsvetáieva compartía la percepción romántica de los pueblos como

¹ Todos los nombres en alfabeto cirílico aparecen en el presente trabajo transliterados según las normas establecidas en FundéuRAE.

comunidades cerradas con un carácter y espíritu herméticos. El interés de Tsvetáieva por los diversos países ha sido variable a lo largo de su vida y obra. En alguna ocasión ese interés se dirigía hacia varios países al mismo tiempo. A Tsvetáieva le interesaban tanto los países cercanos como, por ejemplo, Polonia (puesto que de allí provenían sus ancestros), pero también los países más alejados como Italia o España.

Sin embargo, aunque es conocido el interés de Tsvetáieva por España, los estudios que tratan el tema español en su obra son bastante esporádicos y carecen de un enfoque global y aplicado a todo su corpus literario. Hasta ahora, el enfoque principal se ha dirigido, sobre todo, hacia las imágenes de Don Juan y Carmen en la obra de la autora y hacia las traducciones de poesía de Federico García Lorca que Tsvetáieva realizó en el último año de su vida. Por ello, resulta fundamental destacar la relevancia de este estudio, ya que ofrece un análisis integral de la obra de Marina Tsvetáieva y permite identificar las principales líneas y tendencias que configuran la recepción de lo español en su producción literaria.

La investigación tiene el formato de tesis por el compendio de artículos y plantea un objetivo principal y tres objetivos específicos:

1. Como **objetivo principal**, se pretende detectar las imágenes españolas en toda la obra escrita de Marina Tsvetáieva, incluyendo su poesía, prosa, teatro, cartas, anotaciones personales y cuadernos de poeta. Asimismo, se pretende detectar las fuentes artísticas de procedencia de estas imágenes, debido a que Tsvetáieva no ha estado en España ni sabía español. Nuestra hipótesis en cuanto al primer objetivo es que la imagen de España en Marina Tsvetáieva aparece a lo largo de toda la obra de la autora y tiene un carácter heterogéneo, basado en una imagen mitológica europea de España.

2. Nuestro **primer objetivo específico** es analizar la posible influencia del poeta Konstantín Balmont, traductor y divulgador de la literatura española al ruso y amigo de Tsvetáieva, sobre la imagen de España en la obra de esta última. En cuanto a este objetivo, nuestra hipótesis es que las traducciones de Balmont de la literatura española y la imagen de España en su propia obra han influido en la imagen de España en la obra de Tsvetáieva.

3. Nuestro **segundo objetivo específico** es analizar las imágenes de Don Juan y Carmen, tanto por separado, como en su composición contextual en la obra de Tsvetáieva y detectar su trasfondo intertextual. En cuanto a este objetivo, nuestra hipótesis es que

ambas imágenes tienen un carácter heterogéneo y provienen de una reelaboración previa en una serie de fuentes de carácter literario y musical.

4. Nuestro **tercer objetivo específico** es analizar las traducciones de poesía de Federico García Lorca realizadas por Tsvetáieva en el último año de su vida a partir de una traducción literal. Las traducciones fueron encargadas por el hispanista Fiodor Kelyin, a quien Tsvetáieva expresó su gran admiración por la obra de García Lorca. En cuanto a este objetivo, nuestra hipótesis es que en la poesía de García Lorca Tsvetáieva encontró semejanzas con su propia obra, lo cual influyó en el proceso de traducción.

Metodología

La metodología utilizada es una metodología cualitativa de carácter histórico-crítico basada sobre todo en el análisis de las fuentes primarias históricas, esto es, toda la producción escrita de Marina Tsvetáieva. Al mismo tiempo, se emplea una metodología hermenéutica comparativa aplicada al ámbito humanístico-literario para reconstruir la interpretación del sentido de la imagería conforme al pensamiento de la autora, siguiendo los principios interpretativos propuestos por Martos Núñez (1988) y Seignobos (2003).

Se intenta en la medida de lo posible reconstruir la interpretación del sentido de la imagería conforme al pensamiento de la autora. Para ello se ponen en común los motivos de una obra específica con su aparición en el resto de la obra de la autora. Tras esta primera aproximación, cada imagen se compara con el contexto y la vida literaria de la autora para identificar las fuentes artísticas originales de las que toma las imágenes.

En el análisis de la obra atendemos principalmente al principio cronológico, desviándonos de él solamente en el caso de los grupos temáticos más importantes (como en el caso de las imágenes de Don Juan y Carmen).

Se ha optado asimismo por una metodología de análisis intertextual siguiendo a Martínez Fernández (2001), debido a que es la metodología más frecuente en los estudios sobre la obra de Tsvetáieva, como es por ejemplo el caso de los investigadores e investigadoras de la obra de la poeta como Roman Voitekhovich, Maria Borovikova, Gaujar Diusembaeva, Galina Petkova o Leonid Katsis.

Estructura

El trabajo está compuesto de la introducción y cinco capítulos que se enumeran a continuación:

Introducción

La introducción consta de tres partes y presenta un análisis según cuatro ejes temáticos. En primer lugar, se comentan los trabajos principales en el ámbito de las relaciones culturales hispano-rusas, destacando tanto los trabajos de carácter más amplio, como los trabajos específicos dedicados a un tema en concreto. En segundo lugar, se analizan los trabajos existentes que tratan los motivos españoles en la obra de Marina Tsvetáieva. En tercer lugar, se analizan los trabajos dedicados a las imágenes concretas de Don Juan y Carmen, tanto por separado, como en su composición dentro de un solo contexto. Finalmente, se analizan los trabajos sobre las traducciones de Marina Tsvetáieva del poeta Federico García Lorca.

Tras la revisión de la bibliografía, se presentan en detalle los **objetivos** del presente trabajo y **la metodología** aplicada.

Para cumplir con los cuatro objetivos planteados anteriormente, se han redactado y publicado cuatro artículos y un capítulo de libro que se han incorporado como parte de los capítulos correspondientes. Los artículos se presentan en su lengua de publicación original (ruso, inglés o español). La bibliografía usada en cada artículo se incorpora a la bibliografía general al final del presente trabajo. El estilo, el sistema de citación y, en caso del artículo escrito en inglés y el capítulo de libro escrito en español, la transcripción de los nombres rusos se han adaptado al sistema usado en la presente memoria. Las erratas y los errores menores detectados en los cinco trabajos publicados han sido subsanados al incorporarlos en el presente trabajo.

Capítulo 1. Fuentes literarias de la imagen de España en la obra de Marina Tsvetáieva

El presente capítulo incorpora el resumen, el artículo en ruso “Литературные источники образа Испании в творчестве Марины Цветаевой” (“Fuentes literarias de la imagen de España en la obra de Marina Tsvetáieva”) y las conclusiones parciales.

Capítulo 2. La España de Konstantín Balmont: influencia en la obra de Marina Tsvetáieva

El presente capítulo incorpora el capítulo de libro “La influencia de Konstantín Balmont sobre la imagen de España en la obra de Marina Tsvetáieva” donde se presenta una recopilación de las obras de Marina Tsvetáieva en las que es indudable la influencia de Balmont. Debido a que este tema necesita un análisis más detallado, se incorpora también el resumen ampliado y el artículo en inglés “The Spain of Konstantín Balmont: Influence on the Works of Marina Tsvetáieva” donde se profundiza en el análisis de la influencia de Konstantín Balmont sobre la imagen de España en Marina Tsvetáieva, distinguiendo entre la influencia de sus traducciones de la literatura española, su propia obra literaria y las relaciones personales con Tsvetáieva. Al final se presentan las conclusiones parciales.

Capítulo 3. La influencia de Maksimilián Volóshin y Elizaveta Dmítrieva en la imagen de España de Marina Tsvetáieva en los años 1910-1913.

Este capítulo incluye los materiales no publicados que se derivan del capítulo 1 donde se analizan las fuentes de la imagen española y se apunta que la influencia de los poetas Maksimilián Volóshin y Elizaveta Dmítrieva tiene un carácter prolongado que requiere un análisis individual. Se presentan las conclusiones parciales de este capítulo.

Capítulo 4. “Don Juan y Carmen” (1918): idea dramática de Marina Tsvetáieva

Este capítulo incorpora el resumen ampliado, el artículo en ruso ““Дон Жуан и Кармен” (1918): драматический замысел М. Цветаевой” (“Don Juan y Carmen” (1918): la idea dramática de Marina Tsvetáieva”) y las conclusiones parciales.

Capítulo 5. Marina Tsvetáieva y los doce poemas de Federico García Lorca

Este capítulo incorpora el resumen ampliado, el artículo en ruso “Марина Цветаева и двенадцать стихотворений Федерико Гарсиа Лорки” (“Marina Tsvetáieva y doce poemas de Federico García Lorca”) y las conclusiones parciales.

A los cinco capítulos siguen una **discusión** y las **conclusiones globales inéditas**, basadas en los cuatro capítulos.

Al final se incorporan las referencias bibliográficas y el **anexo** donde se incluyen los poemas traducidos por Tsvetáieva con las traducciones literales publicadas como anexo que forma parte del artículo “Марина Цветаева и двенадцать стихотворений Федерико Гарсиа Лорки” (“Marina Tsvetáieva y doce poemas de Federico García Lorca”).

1. Introducción

1.1. Relaciones culturales hispano-rusas

A diferencia de otros países europeos, España está menos estudiada en lo que respecta a sus vínculos culturales con Rusia. M. Alekseev y Vsévolod Bagnó se consideran los dos principales investigadores de las relaciones ruso-españolas, pero sus trabajos abarcan más bien este tema en relación con la historia de los siglos XV-XVIII (Kozlova, 2013). En las últimas décadas se han publicado varios trabajos que investigan en detalle el tema de las relaciones entre Rusia y España, incluyendo el ámbito cultural y, en particular, la literatura. Así, Bagnó (2009) analiza en detalle la recepción y la influencia de la novela “El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha” de Miguel de Cervantes, mientras que Korkonosenko (2009) repasa la recepción de las traducciones de autores españoles en Rusia. Polilova (2012) centra su investigación en las traducciones de la literatura española en el primer tercio del siglo XX (en torno a figuras tan significativas para este tema como Konstantín Balmont y Borís Yarzó). Diversos estudios han explorado el tema de las relaciones literarias ruso-españolas (Alekseev, 1964; Arsentieva, 1994; Sokolova et al., 2013; Gauzer, 2019). El estudio de Alekseev abarca un período hasta el siglo XX, centrándose en las cartas de Vasili Botkin y la presencia de lengua y literatura rusas en el Ateneo de Madrid en los años 60 del siglo XIX. Arsentieva (1994) recorre las relaciones literarias hispano-rusas, centrándose en la figura de Dostoiévski y la influencia de Cervantes y, asimismo, analiza el siglo XX, centrándose en figuras como Konstantín Balmont, Iván Búnin y Serguei Esenin. La investigadora traza paralelismos entre la poética de los escritores rusos y la poética de determinados escritores españoles (Cervantes, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Federico García Lorca). Sokolova et al. (2013) recorren los textos rusos con motivos españoles con un breve comentario, y Gauzer (2019) se centra en los motivos españoles genéricos que son propios del Siglo de Plata.

Por otro lado, los temas y motivos españoles son importantes para muchos de los representantes más destacados de la literatura clásica rusa y de la literatura de viajes rusa, siendo las más famosas las “Cartas sobre España” de Vasili Botkin (Maliavina, 2016). Balashova (2011) señala que España atrajo la atención de Rusia durante el período de esplendor hispano. Desde el siglo XVI se han ido ampliando los contactos entre Rusia y España, sin embargo, estas relaciones tardaron en reflejarse en la literatura, apareciendo

sólo a finales del siglo XVIII. Los motivos españoles aparecen a raíz de la invasión de Napoleón y a partir de entonces España se menciona en las obras de Gavrila Derzhavin, Iván Turguenev, Petr Chaadaev, Wilhelm Kühlebecker. Aleksandr Púshkin presta una atención especial a España y coloca a los clásicos españoles en la misma fila con los franceses, ingleses e italianos. Posteriormente diferentes escritores del siglo de oro de las letras rusas recurren al tema español en su obra, entre otros, Nikolái Gógol, Mijaíl Lermontov y Alekséi Tolstói. En el período de simbolismo poético la poesía rusa intentó oponer la mentalidad española a la percepción nórdica de los rusos para determinar la manifestación de lo humano en cualquier variante nacional (Balashova, 2011). Además, la atmósfera y la cultura de España enriquecieron considerablemente la poesía rusa del siglo XX.

Azarova (2016), al explorar la percepción de España entre los poetas rusos contemporáneos, observa un fenómeno singular en la percepción de las realidades españolas: la mayoría tiende a situar lo español dentro de su propio contexto cultural, en lugar de tratarlo como un contexto cultural ajeno. Vorontsova (2024) señala que las raíces de la fascinación literaria rusa por los temas españoles se remontan a siglos atrás y es muy significativa en el Siglo de Plata en la literatura rusa. Se puede observar que la tendencia propia del Siglo de Plata perdura hasta hoy en día, lo cual justifica la completa actualidad del problema de estudio de las relaciones literarias hispano-rusas.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la temática española se hizo muy popular entre los poetas rusos: se pueden encontrar motivos españoles en las obras de Fiodor Sologub, Konstantín Balmont, Valeri Bryusov, Aleksandr Blok, Nikolái Gumilev, Ígor Severyanin, y otros autores. Konstantín Balmont es, probablemente, el representante más destacado de esta tendencia. Marina Tsvetáieva en su obra también recurre a las imágenes españolas.

Arefieva (2025) destaca que, a partir de la primera mitad del siglo XIX, España comenzó a ser percibida por la cultura rusa como una especie de espejo, fenómeno que persistió hasta la era soviética. El teatro se convirtió en uno de los vehículos de estas ideas, donde las mitologías españolas comenzaron a transformarse en propias. La investigadora señala que durante el período del simbolismo ruso, se publicaron las traducciones de Pedro Calderón de la Barca realizadas por Konstantín Balmont, lo que sirvió de catalizador para el retorno a los clásicos españoles. El interés por elementos de otras culturas coincidió con la idea del “renacimiento” humano basado en la síntesis de la cultura mundial (Kolobaeva, 2000).

Se identifica una posible razón para el interés de los escritores del Siglo de Plata por el Barroco español: este último surgió de un pensamiento dividido en múltiples variantes, de la existencia del individuo en la frontera entre posibilidades iguales. La cultura rusa de principios del siglo XX, en cambio, percibió su época como una época de crisis, llena de incertidumbre e inestabilidad. Las obras de este período están impregnadas de una sensación de catastrófica naturaleza de la vida y una premonición de cambio (recordemos el poema “Возмездие” (“Castigo”) de Alexander Blok). Según la investigadora, la desilusión con la realidad une al Barroco español con los principios del siglo XX en Rusia (Arefieva, 2025).

En los estudios sobre la influencia literaria de España en Rusia, se destaca el tema de la influencia de la novela de Cervantes. El principal ejemplo de la penetración de los motivos españoles en la literatura rusa es la figura de El Quijote. La novela de Cervantes influyó en un gran número de autores rusos. La recepción de El Quijote en Rusia fue tardía en comparación con otras literaturas europeas. La primera traducción al ruso data de 1769, realizada por Ignati Teils (1744-1815). Se trataba de una versión incompleta tan sólo de los primeros 27 capítulos. Además, no era una traducción directa, sino indirecta de la traducción libre al francés de Fillot de Saint Martin, de 1678. (como se verá, la diferencia que se produce en el proceso de creación literaria de Tsvetaíeva según que la imágenes españolas se reciban por fuentes directas o indirectas tendrá una importancia considerable). La primera traducción completa al ruso fue la de Zhukovski en 1806, pero también será una traducción de una adaptación francesa, la de Claris de Florian, sobrino de Voltaire, publicada póstumamente en 1789 (Klotchkov y Drupett, 2005). Sin embargo, a pesar de esta escasez de fuentes primarias, la obra cervantina ejerció inmediatamente un potentísimo influjo en la literatura rusa. Ya en 1803, es decir, antes de la traducción completa de Zhukovski, Karamzín acusó su influencia en *Un caballero de nuestro tiempo*, cuyo protagonista, León, se compara expresamente con El Quijote (Podosokorsky, 2024). Pero ya antes, en 1796, mencionaba a El Quijote en el poema *A un pobre poeta*. Ampliamente estudiada ha sido la influencia en *Almas muertas* de Gogol (Prjevalsky Ferrer, 1953; Monforte Dupret, 2005). Del mismo modo, también se ha señalado la influencia quijotesca en algunos personajes de Tolstoi, como Pierre de Guerra y Paz, Neljliúdiv en *Resurrección* o Liovin en *Anna Karenina* (Svetlakova, 2016). En concordancia con lo anterior, Bagnó (2009) destaca que la historia del tema del quijotismo en Rusia está relacionada con la historia de las ideas y la formación de la intelectualidad rusa. Esto resulta particularmente evidente de lo antedicho si se tiene en cuenta el papel

que ejerció Karamzín sobre los intelectuales rusos del romanticismo. La imagen de El Quijote, al superponerse a la autoidentificación de Rusia en el siglo XIX, dio lugar al concepto de quijotismo ruso. Los rusos vieron en El Quijote un libro sobre el destino humano, y en el propio El Quijote, un profeta cuya imagen refleja la idea de la salvación de la humanidad y la restauración de los valores espirituales perdidos. M. Arias-Vigil (2015) desarrolla esta idea:

Русская творческая интеллигенция — Дон Кихоты. На самом деле, это стихи о революции, испанская тема здесь вновь звучит для обоснования приоритета общечеловеческих ценностей, как и у Брюсова — “в социалистическом Раю” призывающего на помощь Дон Кихота — “здесь побудь!” Дон Кихот — пример того, как можно черпать силы для жизни в отчаянии и в благородстве жизненной позиции, отстаивать достоинство человека, воюя в одиночку

(Los intelectuales artistas rusos son los Quijotes. En realidad, se trata de poemas sobre la revolución, donde el tema español vuelve a aparecer para justificar la prioridad de los valores universales, al igual que en Briusov, que en “En el paraíso socialista” pide ayuda a El Quijote: “¡Quédate aquí!”. El Quijote es un ejemplo de cómo se puede sacar fuerzas para vivir en la desesperación y en la nobleza de la postura vital, defender la dignidad del ser humano, luchando en solitario) (p. 47).

Belova y Nikolaeva (2011) destacan la diversidad de facetas de El Quijote en la poesía rusa: se trata tanto de la imagen del caballero andante con las cualidades originales de Cervantes, como de las expresiones arraigadas en el idioma ruso “донкишотство” (se podría traducir como “quijotada”) y “luchar contra molinos de viento”, y la aparición de imágenes propias similares a El Quijote, como, por ejemplo, en Bulat Okudzhava.

Esta concepción del quijotismo resulta particularmente destacable en la obra de Dostoievski. Menciona el Quijote por primera vez en Una novela en nueve cartas, de 1847, pero su influencia le acompañará a lo largo de toda su vida literaria. Así, hay elementos fácilmente relacionables en Crimen y castigo (1866) y sobre todo en El idiota (1872), cuyo protagonista principal, el príncipe Myshkin, tiene características quijotescas bastante claras, precisamente en el sentido de “донкишотство”, ya que se trata de un personaje excesivamente idealista, rebosante de bonhomía, pero condenado al fracaso. Es conocido que en las notas que Dostoievski tomaba para esta novela, relacionaba al personaje de Myshkin con El Quijote (Corbella, 2024) y con Pickwick, protagonista de la célebre novela The Pickwick Papers de Dickens y que, a su vez, es también un trasunto

de El Quijote (Terras, 1990). Aunque es cierto que Dostoievsky establece la diferencia de que Myshkin no debe ser un personaje humorístico, la influencia llega hasta el punto de que en sus notas establece paralelismos entre partes de El Idiota y El Quijote.

Que en Rusia se produjera con tanta fuerza esta asimilación literaria de la figura de El Quijote es particularmente relevante para la presente investigación, puesto que por primera vez se incorporan las imágenes españolas a la literatura rusa. Losada (2022) recopila las teorías de la literatura académica por las cuáles se incorporaría el esquema mítico del Quijote de modo triple: como estructura narrativa de las aventuras quijotesas, la proyección de la idea de España que la intelectualidad realiza del libro y los aspectos trascendentes e idealistas. Desde esta última perspectiva, se resaltaría la universalidad del mito del personaje de El Quijote. Obsérvese que, desde esta perspectiva, ya hay una reelaboración literaria en los tres casos, que impediría la recepción de la fuente primaria como tal, y posibilitaría la incorporación de un mito y su imaginario. En este sentido, el propio Losada entiende que las mitificaciones de El Quijote irían contra el tenor literal del propio texto de Cervantes, que es profundamente desmitificador en sí mismo. Sin embargo, esta triple categorización será relevante, como se verá más adelante, en la recepción de las imágenes de Don Juan y Carmen, que se reciben también de modo mitificado, particularmente desde la óptica de la proyección de la idea de España que proyectan ambos personajes en las reelaboraciones de los literatos

En el trabajo de Irina Gauzer (2019) dedicada a la écfrasis de las imágenes de pintura española en la poesía rusa del comienzo del siglo XX, se subraya que las imágenes españolas se utilizan para crear una ambientación exótica. La investigadora señala que, en la época del modernismo, España se percibe principalmente a través del prisma de la realidad contemporánea, y no como la encarnación de antiguas tradiciones. La atracción por lo exótico se expresa en el afán por crear mitos y construir un modelo de vida especial, cuyo ejemplo más claro es el caso de la mistificación literaria de Cherubina de Gabriak. En 1909, esta imagen fue utilizada por la poeta Elizaveta Dmítrieva, también conocida por sus traducciones del español.

Polilova (2012) analiza el estatus de la literatura española en la Rusia de principios del siglo XX y llega a la conclusión de que, en esa época, los lectores rusos habían asimilado principalmente el libro sobre El Quijote, mientras que el resto de obras de la literatura española permanecían en un segundo plano (al menos en comparación con la literatura francesa, inglesa, alemana e italiana). Al mismo tiempo, las fronteras de las relaciones se ampliaban, y al interés por el Siglo de Oro de la literatura española se

sumaban las adaptaciones de la prosa realista, como es el caso de las novelas de Blasco Ibáñez. Konstantín Balmont y Borís Yarjó contribuyeron enormemente a la difusión de la literatura española, cuyas traducciones de autores españoles se consolidaron en la prensa.

Arias-Vigil (2015) ofrece una visión panorámica de las imágenes de España representadas en la obra de los poetas del Siglo de Plata, que reflejaron de manera más vívida el “mito español” (Konstantín Balmont, Valeri Bryusov, Fiodor Sologub). La investigadora señala que, después de 1917, las imágenes eternas de Don Juan y El Quijote se convierten en puntos de apoyo para los poetas de una época que se desvanece en un espacio posrevolucionario hostil para ellos (Arias-Vigil, 2015). La autora señala que, a través de las imágenes españolas, los poetas expresaban su propia comprensión del mundo, formada por las circunstancias individuales de sus propias vidas.

Como ya se ha apuntado, el uso más productivo de los motivos españoles en la época del simbolismo lo encontramos en Konstantín Balmont. Balmont utilizó las “imágenes eternas” de Don Juan y El Quijote, convirtiéndolas en sus propios símbolos: la imagen de Don Juan mezclada con la del conquistador se interpreta como la del conquistador de almas, de los mundos personales de las mujeres y de los espacios reales. En esta imagen, Balmont combina la idea del pasado, la historia humana, por un lado, y el futuro, los nuevos mundos, por otro. La imagen de El Quijote aparece más tarde, en la década de 1920, cuando, en lugar de la imagen del conquistador, a Balmont le interesa más la imagen del “predicador de valores espirituales” que resucita los ideales del pasado. Lo mismo encontramos en Sologub en la década de 1920: la imagen de El Quijote encarna para el poeta los valores universales en contraposición al humanismo proletario de las masas. Paralelamente, esto implica la idea de que solo un loco (Arias-Vigil, 2015) puede sobrevivir en este mundo.

Konstantín Balmont era conocido por su afición a la literatura y la cultura españolas. Dominaba el español y había visitado España personalmente, y este hecho es importante, teniendo en cuenta que, como señala Kozlova (2013), España solía atraer la atención de escritores que nunca habían estado allí, como es el caso de Púshkin, Dostoievski o Tolstói. El poeta tradujo a destacados clásicos españoles como Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega, Luis de Góngora o José de Espronceda, y se interesó por la obra de los poetas místicos españoles del siglo XVI (Arias-Vigil, 2015).

Belova y Nikolaeva (2011) destacan la evolución de la imagen integral de España en el sentido cultural: la imagen de España pasa de motivos verbales (conceptos exóticos

como “flamenco”, “corrida”, “torero”, etc.) a través de imágenes de la historia y la cultura (por ejemplo, la imagen de Toledo, que remite a la historia de la ciudad, que ha resistido más de una vez en batallas históricas) y hasta la mistificación literaria, la creación de la imagen del alma española en la propia Rusia (la mistificación literaria y la creación del seudónimo poético Cherubina de Gabriak).

La cultura de un país puede revelarse más plenamente a través del prisma de la percepción de otra cultura. Un significado revela su profundidad al entrar en contacto con un significado ajeno a él. En este caso, las culturas no se mezclan, sino que se enriquecen mutuamente. Las investigadoras señalan que esta interacción es característica precisamente de las relaciones hispano-rusas: al entrar en contacto, ambas culturas se replantean a sí mismas al encontrarse en un contexto ajeno (Belova y Nikolaeva, 2011).

1.2. La poética de entresiglos

El período de entresiglos en Rusia presenta un cambio en el uso de las imágenes poéticas y la manera de componer la poesía. Se subraya que la poesía de la última década del siglo XIX y primeras décadas del XX en Rusia se desarrolla en la corriente de modernismo, postmodernismo y vanguardia (Arsentieva, 1994). Se señala que las imágenes poéticas de este período no funcionan de modo de ornamentación, sino portadoras de lo subjetivo y cultural, capaces de crear extrañamiento y nuevas percepciones.

Si comparamos la situación en Rusia y en España, tanto los poetas rusos, como los españoles, tras la influencia del simbolismo francés, llegan a una versión nacional del modernismo dirigida a la transformación artística del mundo. En el proceso de desarrollo del simbolismo o impresionismo, la síntesis artística presenta un papel determinante. En ambos países se dirige hacia la belleza y la perfección, y se asemejan al tratar la naturaleza como un ideal estético (Arsentieva, 1994).

La imagen poética del período de entresiglos no solamente representa la realidad, sino que la modifica mediante diferentes técnicas de extrañamiento, ironía y juego de citas que transforman el significado de las imágenes. En este período, la imagen poética funciona a menudo como una cita intertextual que se construye en el diálogo con el lector (Bulgáкова, 2020).

Arsentieva (1994) destaca que en Rusia, de manera semejante a España, en el período entre 1910-1915 tiene lugar la crisis del simbolismo y la subjetividad, de modo que la poética se sustituye por otra más objetiva y precisa. En Rusia esto se manifiesta a través del movimiento de acmeismo con Gumiliov, Ajmátova o Mandelstam, y en España algo posteriormente con la generación del 27. A partir del simbolismo, el modernismo en Rusia produce un giro hacia la objetividad de la imagen poética, de manera que las poéticas individuales de los autores se ven influidas por las tendencias generales históricas.

1.3. Motivos españoles en la obra de Tsvetáieva

En el área de investigaciones de Marina Tsvetáieva existe una tradición de estudiar su percepción de un país o cultura determinada. De esta manera, se conocen las obras dedicadas a la recepción de Francia (Etkind, 1992; Klyukin, 1996; Lossky y de Proyart, 2002; Popova, 2005; Losskaya, 2011), Italia (Bystrova, 2006; Komolova, 2007; Polivanov, 2007; Kononova, 2010), Alemania (Kagan, 1994; Korsen-Danilieva, 1997; Pavlovskaja, 2000; Chigirin, 2002; Zakirova, 2015; Kuznetsov, 2015), Chequia (Vanechkova, 2006), Rusia (Ivask, 1991; Revzina, 2003), Polonia (Gildner y Galka, 2003), Escandinavia (Kertman, 2000), Suiza (Karlinsky, 1991; Kudryavtseva, 2004), el pueblo gitano (Golitsyna, 1986; Stepanov, 2007) o el pueblo judío (Pann, 2004; Katsis, 2006).

El presente trabajo está dedicado al estudio de los motivos españoles en la obra de Marina Tsvetáieva, debido a que hasta ahora no existen trabajos que abarquen este tema de manera integral. Aunque varios investigadores, como Golitsyna (1986), han destacado la estrecha relación entre algunos temas recurrentes en la obra de Tsvetáieva. Así, el tema gitano se relaciona tanto con el ruso como (sobre todo en la figura de Carmen) con el español (Golitsyna, 1986). Román Voitekhovich (2019) descubrió la relación entre los motivos del paraíso y la caída de Eva con los motivos españoles en el poema “Героини испанских преданий” (“Protagonistas de las leyendas españolas...”, 1912) y otras obras.

En los poemas de Tsvetáieva de 1913-1915, las “protagonistas de las leyendas españolas” heredan las imágenes de Carmen y de Don Juan. Voitekhovich (2019) también señala la conexión entre la temática española en Tsvetáieva y la imagen de Balmont; en el poema dedicado a él se puede leer las palabras, dirigidas retóricamente a Dios: “— ¡Rey! En el banquete del pueblo / Pasaron hambre, como hidalgos!” (CC1, 1994, p. 494).

Las investigaciones sobre los motivos españoles en la obra de Marina Tsvetáieva destacan principalmente dos líneas principales. En primer lugar, están las figuras de Don Juan y Carmen. Entre las variantes de la figura de Carmen se puede incluir la imagen de la “pequeña cigarera” o “infanta” Sónechka, plasmada en el ciclo “Стихи к Сонечке” (“Poemas a Sónechka”, 1919). En segundo lugar, una gran parte de los trabajos académicos se dedican al análisis de las traducciones de Marina Tsvetáieva de Federico García Lorca, en las que trabajó durante el último año de su vida.

1.4. Las imágenes de Don Juan y Carmen

Tsvetáieva a menudo se oponía a su época, señalando que “el tiempo de su alma” estaba en el pasado (Sokolova et al., 2013). Por eso, en su mundo artístico aparecen personajes “eternos” como Casanova, el caballero de Grioux o Don Juan, entre otros.

La imagen de Carmen (al igual que la de Don Juan) aparece en el período 1915-1918 (Zhogina, 2004). Se trata de los poemas: “Спят трещотки и псы соседовы” (“Duermen los pájaros y perros de los vecinos...”, 1915), “После стольких роз, городов и тостов” (“Después de tantas rosas, ciudades y brindis...”) y “Ровно — полночь” (“Es medianoche en punto...”) del ciclo “Дон-Жуан” (“Don Juan”, 1917), el ciclo de dos poemas “Кармен” (“Carmen”, 1917), “Страстно рукоплеща...” (“Aplaudiendo con pasión...”) del ciclo “Князь тьмы” (“El príncipe de las tinieblas”, 1917), “Ревнивый ветер треплет шаль” (“El viento celoso agita el chal...” del ciclo “Любви старинные туманы” (“Las antiguas nieblas del amor”, 1917), “Как много красавиц, а ты один...” (“Cuántas bellas, y tú solo...”, 1918).

Golitsyna (1986) y Broitman (2005) destacan la influencia de Aleksandr Blok en la creación de los ciclos mencionados. Broitman analiza la imagen de Carmen y Don Juan en Blok y Tsvetáieva y destaca la influencia de los motivos e ideas de Blok en los ciclos “Дон-Жуан” (“Don Juan”, febrero-mayo de 1917), “Кармен” (“Carmen”, julio de 1917) y “El príncipe de las tinieblas” (“Князь тьмы”, julio de 1917). Los tres ciclos siguen a “Стихи к Блоку” (“Poemas a Blok”, abril-mayo de 1916). Cabe destacar también los “Стихи к Ахматовой” (“Poemas a Ajmátova”) (junio-julio de 1916), situados cronológicamente entre los “Poemas a Blok” y los posteriores ciclos “españoles” (Broitman, 2005). El autor señala que Tsvetáieva continúa con el tema de la trágica preexistencia del amor y da un paso más allá de la poética de los nombres propios hacia

la poética de los nombres propios del mito. En primer lugar, se mitifica el nombre de Ajmátova, que, bajo la influencia de Blok, se convierte en la fórmula poética de la belleza “sencilla” y “aterradora” de la protagonista. Al mismo tiempo, aparece el motivo de Doña Ana, que puede interpretarse como relacionado tanto con Blok como con Ajmátova (cabe señalar que la propia Ajmátova recurre a las imágenes de Carmen y Doña Ana). El poema “Я тебя отвоюю...” (“Te reconquistaré...”), supuestamente, remite a la Carmen y al Don Juan de Blok, y la imagen de Donna Anna, a “Шаги Командора” (“Los pasos del Comendador”) de Blok.

La influencia de Blok también se puede observar en la identificación de la imagen de la mujer con la imagen de la tierra natal y la patria: es precisamente el encuentro con la mujer-país lo que lleva a Don Juan a la muerte (“На заре морозной” (“En el amanecer helado...”, 1917)). Según Broitman (2005), este paralelismo se expresa en la simple mención de “patria” y “yo”. En un contexto más amplio, como subraya el investigador, en los poemas de 1916-1917 se aprecia la sencillez de la palabra poética, lo que remite, en particular, a los significados artísticos evidentes de Blok.

Eroshkina (2003), al caracterizar las transformaciones de las imágenes tradicionales en la obra de Tsvetáieva, destaca la transformación de las imágenes de Carmen y Don Juan y la caracteriza como algo típico de Tsvetáieva. Según este punto de vista, en la obra y la cosmovisión de Tsvetáieva se hace hincapié en la experiencia subjetiva de la imagen y solo después en su posterior encarnación en la obra. El proceso es el siguiente: primero, la imagen se revela al autor, luego pierde su origen simbólico, después el poeta le devuelve su naturaleza creativa viva, para lo cual utiliza esta imagen en una nueva obra, donde adquiere una nueva forma y contenido, conservando al mismo tiempo su base figurativa. Por lo general, Tsvetáieva elige para ello “personajes animados” a los que se transmiten los rasgos del “yo” de Tsvetáieva: Don Juan, Carmen, Sibila, Fedra, Marina Mnishchik, Manon Lescaut. Todas estas imágenes se convierten en dobles del yo de la autora, y sobre ellas se crea un espacio poético.

Como resultado, la acumulación de rasgos subjetivos es a menudo tan grande que el personaje se aleja por completo de su contexto original, como ocurre con las imágenes de Carmen y Don Juan. Como ejemplos más característicos de este fenómeno literario, podemos citar la combinación de la imagen de Don Juan y el espacio ruso o el encuentro entre Don Juan y Carmen en dos poemas.

1.4.1. La imagen de Carmen

Existen varios estudios sobre Carmen considerada como mito proveniente de la idea de España tal y como es percibida por la elaboración que hacen los literatos, tal y como se ha apuntado antes. En este sentido, Marc y Rozier (2020) establecen los perfiles generales de Carmen, situándola en la amplia tradición literaria occidental de personajes femeninos que revisten el carácter de figuras míticas.

De modo más concreto, la literatura académica ha tratado ampliamente el tema con estudios (Golitsyna, 1986; Zhogina, 1996, 2004; Kolotaev, 1996; Broitman, 2005) dedicados a la imagen de Carmen en la obra de Tsvetáieva. Al analizar el tema gitano en Tsvetáieva, Golitsyna (1986) destaca la duración de su desarrollo en la obra de la poeta y la relación de este tema con la imagen de Carmen (bajo la influencia de la obra de Prosper Mérimée, Georges Bizet y Aleksandr Blok), en la etapa final de su obra, que se hace eco de los ciclos poéticos de Federico García Lorca, de los que se tomaron los poemas traducidos por Tsvetáieva en el último año de su vida.

Uno de los análisis más completos de la imagen de Carmen lo presenta Zhogina (2004). La investigadora analiza el nombre propio “Carmen” en las obras de Tsvetáieva y llega a la conclusión de que, en todos los textos, este nombre incluye los siguientes significados: “amor”, “pasión”, “libertad”, “inconstancia”, “fidelidad a la naturaleza de sus sentimientos cambiantes”, “independencia”, “orgullo” e “inflexibilidad”. También destaca la imagen clave de la rodilla (колѐно), que, por un lado, es un símbolo de sensualidad y, por otro, de la “inflexibilidad” de la protagonista.

Por otro lado, cabe destacar que, al caracterizar a Carmen, se utilizan periódicamente tropos “animales”, léxicamente relacionados con “espontaneidad”, “imposibilidad de controlar”, “carácter depredador” (aquí se vuelve a apreciar la influencia de Blok, en cuya segunda etapa creativa las imágenes poéticas remiten a la fuerza incontrolable de la naturaleza).

Según Golitsyna (1986), en el ciclo “hispano-gitano” Carmen, Tsvetáieva localiza el colorido español en los espacios de Córdoba y Sevilla, llenos de pasión, que va de la mano con la muerte y el peligro. La autora señala que en la imagen de Carmen se produce un cambio de énfasis, pasando de representarla en un entorno español a un punto de vista interno y lírico (“Любви старинные туманы” (“Las antiguas nieblas del amor...”), “После стольких роз, городов и тостов” (“Después de tantas rosas, ciudades y

brindis...”), “Ровно — полночь” (“Es medianoche en punto...”). Como resultado, Carmen y Don Juan aparecen en ciclos argumentales con temática intercultural, es decir, no reproducen el tema dado por su propia imagen, sino que crean una nueva síntesis temática. En estos últimos poemas, a diferencia de los propiamente “españoles”, las descripciones del lugar, el tiempo y el espacio son mínimas, y se basan en la poética del reconocimiento. En esta poética del reconocimiento, en particular, en la trama del encuentro entre Don Juan y Carmen, se refleja la idea leitmotiv de Tsvetáieva sobre el deseo del arte de recrear el destino.

En los poemas “españoles” se observan numerosos elementos de descripción teatral (como si el poeta pensara en el entorno), incluso cierta afectación teatral (Golitsyna, 1986). En los poemas posteriores, ya alejados de los temas españoles, Tsvetáieva se esfuerza por superar esta decoratividad. Así, escribe en “Повести о Сонечке” (“Relato sobre Sónechka”):

Испански же женское лицо — самое ненациональное из национальных, представляющее наибольший простор для человеческого лица в его общности и единственности: от портрета — до аллегии, испанское женское лицо есть человеческое женское лицо во всех его возможностях страдания и страсти, есть — Сонечкино лицо.

Только — географическая испаночка, не оперная. Уличная испаночка, работница на сигарной фабрике.

(El rostro femenino español es el más antinacional de los nacionales, el que representa el mayor espacio para el rostro humano en su comunidad y singularidad: desde el retrato hasta la alegoría, el rostro femenino español es el rostro femenino humano en todas sus posibilidades de sufrimiento y pasión, es el rostro de Sónechka.

Solo que es una española geográfica, no de ópera. Una española de la calle, una trabajadora de una fábrica de puros) (Tsvetáieva, 1994d, p. 329).

Esta teatralidad de la imagen de Carmen también la menciona Zhogina (2004), señalando que remite tanto a la novela de Prosper Mérimée como a la ópera de Georges Bizet. Según la investigadora, el poeta concibe la imagen de Carmen como un arquetipo, tratando de encontrar su expresión en cada situación concreta y actuando en el “papel” convencional de Carmen. Sin embargo, detrás de esta variada concreción siempre hay un prototipo clásico.

En el ciclo “Стихи к Сонечке” (“Poemas a Sónechka”, 1919), la imagen de Carmen aparece bajo el nombre de “сигарера” (“cigarrera”) (“pequeña cigarrera” en el poema de 1918, que es una versión peculiar de Carmen) (Voitehovich, 2013), cuyo prototipo es la actriz Sofía Golliday. Sofía (Sónechka), de 24 años, causó una profunda impresión en Tsvetáieva en el momento en que la conoció: “Передо мною — живой пожар. Горит все, горит — вся!” (“Ante mí hay un fuego vivo. Todo arde, todo arde”), lo que refleja de cierta manera los sentimientos de la propia Tsvetáieva (Gorojova, 2005). Sónechka entra en diversas series asociativas, “roles” (influye su profesión de actriz): Sónechka — Infanta — Cenicienta — Sirenita — Nastenka (de “Noches blancas”) — Cosette (Gorojova, 2005, p. 164).

Sónechka tiene dos papeles españoles: el de infanta y el de cigarrera. El de infanta proviene de la obra perdida de Pável Antokolsky “Кукла Инфанти” (“La muñeca de la infanta”). Probablemente, esto se asocia no solo con el origen sureño de Sofía Golliday (su madre era mitad italiana), sino también con la especial emotividad, pasión y musicalidad de su naturaleza, con su elegancia y ardor, con su paradójico amor por las canciones románticas callejeras y urbanas. El propio Antokolski rechazaba la idea de que el personaje central de la obra estuviera inspirado en Sónechka, pero Tsvetáieva quería creerlo (Gorojova, 2005).

El segundo “papel” de Sónechka en la obra de Tsvetáieva es el de “cigarrera”, trabajadora de una fábrica de tabaco. Feshchenko (2009) analiza las asociaciones fonéticas y gráficas que permiten a Tsvetáieva establecer un paralelismo entre Sónechka y la española. En la nota sobre Sónechka, Tsvetáieva, llamándola “pequeña cigarrera”, continúa con la serie de asociaciones: “Консуэла — или Кончита — Конча. Concha, — ведь это почти что Сонечка!” (“Consuela, o Conchita, Concha. Concha, ¡es casi Sónechka!”) (Tsvetáieva, 1994d, p. 329). Así, la similitud gráfica de los nombres (a pesar de la diferencia en la pronunciación de la sílaba “Co” en español y ruso) contribuye a este paralelismo asociativo.

1.4.2. La imagen de Don Juan

Varios estudios se han dedicado a la figura de Don Juan en la obra de Tsvetáieva (Etkind, 1992; Loskutnikova, 2006; Fokina, 2013). La “eterna” figura de Don Juan se ha convertido en una de las más productivas de la literatura europea (Loskutnikova, 2006).

El prototipo de Don Juan, Don Juan Tenorio, favorito del rey Pedro el Cruel de Castilla, que vivió en el siglo XIV, ya apareció en la literatura de su patria histórica, España.

La primera obra de esta serie fue la tragicomedia de Tirso de Molina (El condenado por desconfiado, 1630). Más tarde, la ópera de Mozart “Don Juan, o el libertino castigado” (1787) fue escrita sobre un libreto italiano de Lorenzo da Ponte basado en la obra española de Antonio de Zamora “No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de piedra”, publicada en 1726. En el siglo XIX, los románticos José de Espronceda (poema El estudiante de Salamanca, 1840) y José Zorrilla (drama Don Juan Tenorio, 1844) retomaron la trama.

También abordaron el tema de la imagen eterna Molière (comedia “Don Juan o El huésped de piedra”, 1665, publicada en 1683), Corneille (comedia “El huésped de piedra”, 1679), Hoffmann (novela Don Juan, 1814), Byron (poema “Don Juan”, 1819-1823), Grabbe (tragedia “Don Juan y Fausto”, 1829) y muchos otros. En Rusia, la trama se hizo famosa gracias a la pequeña tragedia de Púshkin “Каменный гость” (“El huésped de piedra”, 1830). Púshkin tomó como base la versión original de la leyenda española, sin tener en cuenta las decisiones artísticas de la imagen en otras literaturas nacionales, y, de este modo, reforzó el tema español, saturando el texto con múltiples elementos españoles (Loskutnikova, 2006). La sustitución de la variante francesa “Juan” (pronunciado “Yuan”) por “Guan” (“Гуан”) es un intento de acercar la pronunciación del nombre a la variante española original.

En diversas variantes literarias (por ejemplo, en la obra de Alekséi Tolstói), Don Juan pasa de ser un libertino desalmado y ateo a convertirse en un gran amante y vagabundo, buscador del ideal, encarnado en el personaje de Doña Ana (Kosenko, 2012). Según algunos investigadores, en la obra de Tsvetáieva, Don Juan no es un gran seductor, sino un valiente y viril caballero, como lo atestiguan sus atributos externos: la espada y la capa (Sokolova et al., 2013).

Sin embargo, según Loskutnikova (2006), en el ciclo “Don Juan”, compuesto por siete obras poéticas, Tsvetáieva, a diferencia de Púshkin, no desarrolla el protagonista del original español, sino que se basa en la concepción de Púshkin. El ciclo lírico de Tsvetáieva tiene una estructura semántica compleja: cada poema tiene su propia estructura y trama, pero al mismo tiempo todos los poemas del ciclo están relacionados entre sí por una tarea común y se agrupan en torno al momento culminante de la quinta parte del ciclo (Loskutnikova, 2006). Fokina (2013) destaca cuatro temas en el ciclo, cada uno de los cuales abarca un par de poemas relacionados (el último poema es

temáticamente autónomo): el comienzo y el encuentro de los personajes, la esencia de la protagonista lírica, los psicotipos del héroe y la protagonista, y el resultado del ciclo.

La característica distintiva del Don Juan de Tsvetáieva es que está organizado como diferentes variantes del autoconocimiento de la protagonista (Fokina, 2013). La imagen de Don Juan le permite modelar diferentes tipos de comportamiento. En el texto de Tsvetáieva se destaca directamente la naturaleza no convencional de la imagen de Don Juan, quien afirma abiertamente que no es “el mismo” (Kosenko, 2012):

Я посылаю тебе улыбку,
Король воров!
И узнаю, раскрывая крылья —
Тот самый взгляд,
Каким глядел на меня в Кастилье —
Твой старший брат.

(Te envío una sonrisa,
¡Rey de los ladrones!
Y reconozco, al desplegar mis alas,
aquella misma mirada
con la que me miró en Castilla
tu hermano mayor) (Tsvetáieva, 1994a, p. 338)

Esta dualidad de la imagen de Don Juan se acentúa con la antítesis de dos mundos: Don Juan se encuentra en la realidad rusa, mientras que su “hermano mayor” está en Castilla (Kosenko, 2012). En el ciclo se establece una clara contraposición entre “aquí” (Rusia) y “allí” (Sevilla) con las correspondientes imágenes del invierno, la nieve, los abedules y las iglesias, contrapuestas a las fuentes, las plazas, las rosas y la guitarra. Se puede afirmar que, de manera similar, según la teoría de la interacción cultural (Belova y Nikolaeva, 2011), nos enfrentamos a la comprensión de los significados profundos de la imagen española al situarla en una cultura ajena a ella (Rusia), lo que demostraría amplia autoconsciencia del fenómeno intertextual en la literatura rusa.

1.4.3. Composición contextual de Don Juan y Carmen

Anteriormente hemos señalado que existen trabajos específicos que analizan las figuras de Don Juan y Carmen. La tendencia general es que tanto la figura de Don Juan como la de Carmen se tratan en términos de comparación general entre ambos arquetipos (Eroshkina, 2003; Kosenko, 2012). A ello contribuye el hecho de que, en los ciclos “Don Juan” y “El príncipe de las tinieblas”, Tsvetáieva introduce ambos “personajes eternos”: Carmen y Don Juan.

Como se ha mencionado anteriormente, la imagen de Don Juan en Tsvetáieva sirve como medio de autorrevelación de la protagonista lírica, lo que pone en primer plano el tema de la naturaleza femenina. En el ciclo “Don Juan”, el tema “femenino” es introducido asimismo por el personaje de Carmen. Según los investigadores, Tsvetáieva comparte la idea de Vladimir Soloviov sobre la “afirmación del otro” en el amor, pero la lleva al extremo: ante la equivalencia entre “yo” y “tú”, lo femenino se vuelve activo, de ahí la decisión argumental de la autora por la que Don Juan muere no por amor a Doña Ana, sino por el del Carmen. Al mismo tiempo, como subraya Broitman (2005), Tsvetáieva cambia los roles funcionales en la trama de Mérimée: aquí no es el protagonista quien destruye a la heroína, sino que es ella la que le destruye a él.

Carmen se presenta como la última amante de Don Juan: “Вы пришли ко мне. Ваш список — Полон, Дон-Жуан!” (“Ha venido hacia mí. Su lista está completa, Don Juan”) (Tsvetáieva, 1994a, p. 336). Cabe destacar que la Carmen de Tsvetáieva no es la Carmen de Mérimée ni de Bizet, sino un personaje dotado de rasgos y características propios, de ahí su inesperada comparación con Don Juan en el marco de una misma obra. Tsvetáieva elige a Carmen y convierte esta imagen en un símbolo de la pasión y la inconstancia femeninas, mientras que Don Juan sigue siendo un símbolo de la pasión y la inconstancia masculinas.

Tanto la imagen de Don Juan como la de Carmen en Tsvetáieva son símbolos de búsqueda, y el resultado es que se hallan el uno al otro cuando todas las demás opciones ya se han agotado (“la lista está completa”) (Kosenko, 2012). El investigador señala que en los ciclos “Дон-Жуан” (“Don Juan”), “Кармен” (“Carmen”) y “Князь тьмы” (“El príncipe de las tinieblas”), las imágenes de Don Juan y Carmen carecen de concreción histórico-biográfica y actúan como símbolos de la inconstancia y la búsqueda eterna. Se

revelan, principalmente, a través de la antítesis, tan característica de la poética de los extremos y contrastes de Tsvetáieva.

Al mismo tiempo, Fokina (2013) menciona que, en una carta a Olga Chernova-Kolbásina, Tsvetáieva explica la imagen de Don Juan:

будь Дон-Жуан глубок, мог ли бы он любить всех? Не есть ли это “всех” неизменное следствие поверхностности? Короче: можно ли любить всех — трагически? Ведь Дон-Жуан смешон... Или это трагическое всех, трагедия вселюбия — исключительное преимущество женщин? (Знаю по себе).

(si Don Juan fuera profundo, ¿podría amar a todas? ¿No es ese “a todas” una consecuencia inevitable de la superficialidad? En resumen: ¿es posible amar a todas, de forma trágica? Porque Don Juan es ridículo... ¿O es ese “tragicismo de todas”, la tragedia del amor universal, una ventaja exclusiva de las mujeres? (Lo sé por experiencia propia)) (Tsvetáieva, 1994a, p. 605).

Como señala el autor, en esta anotación se puede seguir la lógica de cómo se introduce en el ciclo una imagen “más profunda y trágica” de Carmen con el fin de ironizar sobre Don Juan (Fokina, 2013).

El tema del encuentro entre Carmen y Don Juan es “el reconocimiento/no reconocimiento mutuo de los protagonistas” (Zhogina, 2004). Don Juan resucita, y con él resucitan su época y sus contemporáneos, este encuentro tiene lugar fuera del tiempo y el espacio (en la imaginación del “yo” lírico), mientras que en la vida real se les negó este encuentro. Se crea un mito propio en el que se encuentran personas separadas por el destino. La investigadora señala que, de este modo, Tsvetáieva reflexiona sobre las condiciones en las que es posible el reconocimiento de los protagonistas y su felicidad. La poeta propone al lector que se convenza de que los arquetipos y los mitos que determinan el destino de las personas les privan de la felicidad y las separan en el espacio y el tiempo, haciendo que las relaciones humanas sean demasiado predeterminadas.

Como ya se ha señalado, en el ciclo “Князь тьмы” (“El príncipe de las tinieblas”, 3-4 de julio de 1917), Carmen y Don Juan se reencuentran en un mismo espacio poético. Aquí, Carmen se contrapone aún más al mundo que la rodea (negativamente connotado por la palabra “чернь” (“chusma”)) que en el ciclo “Кармен” (“Carmen”) (Zhogina, 2004). Pero aquí cambia el carácter de la protagonista: ella se levanta de rodillas, mientras que la anterior Carmen habría preferido la muerte. Como señala la investigadora, no está claro si la protagonista se arrodilla en señal de sumisión o si se trata de una alusión a la

reverencia de una actriz. Don Juan, que aparece en ese momento, se contrapone (junto con el Príncipe de las Tinieblas) a la plebe enfurecida, lo que lo une a Carmen.

Así, el segundo encuentro de los héroes está predestinado, de alguna manera, a unir sus destinos y dotarlos de una característica común de oposición al mundo convencional.

Más tarde, en 1924 (“Есть рифмы в мире сем” (“Hay rimas en este mundo...”)), Tsvetáieva creará la fórmula poética de la “pareja separada” (Elena y Aquiles), aunque ya en los ciclos dedicados a Aleksandr Blok una pareja similar la forman Carmen y Don Juan, a quienes no les está predestinado encontrarse en este mundo (Broitman, 2005).

Como se ha señalado anteriormente, tanto Don Juan como Carmen están dotados de rasgos propios y originales en la obra de Tsvetáieva. Para resumir este capítulo, podemos citar la observación de Zhogina (2004), según la cual, a medida que se desarrolla el estilo idiosincrásico en la poética de Tsvetáieva, surge la tendencia a separar los nombres propios de las tramas con las que están relacionados y a vincularlos con la visión del mundo de la autora. Así ocurre con Don Juan y con Carmen. Ambos personajes, aunque remiten a sus prototipos originales, adquieren en Tsvetáieva una serie de asociaciones y características propias.

Según la controvertida opinión de Etkind (1992), Tsvetáieva utilizaba con más frecuencia que otros contemporáneos suyos argumentos ya existentes, incluyendo las historias de Don Juan y Carmen. Otros poetas de principios del siglo XX supuestamente recurrían mucho menos a este tipo de fuentes argumentales directas. Etkind explica esto diciendo que, como poeta del diálogo y la controversia, a Tsvetáieva le ayudaban estos préstamos a dar respuesta, refutar o confirmar diversas ideas. Tsvetáieva crea sus propias versiones de los acontecimientos, discute con el género para, al final, encontrar su propia solución a los problemas comúnmente aceptados. De ahí los personajes españoles modificados de Carmen y Don Juan, que sirven a la autora para buscar respuestas a los temas de su interés personal.

1.5. Traducción de poemas de Federico García Lorca

El tema de España en la obra de Tsvetáieva se aborda con frecuencia en los trabajos académicos dedicados a sus traducciones de cinco poemas del poeta español Federico García Lorca, realizadas por Tsvetáieva en el último año de su vida (dos meses

antes de su muerte): “Гитара” (“La guitarra”), “Пейзаж” (“Paisaje”), “Селенье” (“Pueblo”), “Пустыня” (“Y después”) и “Пещера” (“Cueva”). En su mayoría, se trata de trabajos sobre temas relacionados con estudios de traducción.

En 2020 fueron descubiertos también 5 poemas lorquianos que Tsvetáieva tradujo al francés y que se publicaron en la revista “La Littérature Internationale” en 1942 (Polilova, 2020): “Ballade de l’eau de mer” (“La Balada del agua del mar”), “Le chasseur” (“Cazador”), “Petite ballade de trois fleuves” (“Baladilla de los tres ríos”), “La route” (“Camino”), “Six cordes” (“Las seis cuerdas”).

García Lorca se hizo famoso en la Unión Soviética tras convertirse en víctima del régimen fascista, ya después de su fusilamiento (Cheveleva Dergacheva, 2019). Desde la época de Stalin hasta la década de 1960, para traducir literatura extranjera se seleccionaban obras de autores que compartían las ideas comunistas o que habían sido víctimas del fascismo. Tsvetáieva se encontraba en 1941 justo al comienzo de un periodo de adaptación similar de la imagen de García Lorca. Hasta su muerte, García Lorca solo fue mencionado una vez en publicaciones soviéticas, en 1933 (Musaeva, 2009).

Esto pone de manifiesto las razones externas —políticas— por las que Tsvetáieva vuelve al tema español dos décadas después de sus poemas sobre Carmen y Don Juan, esta vez en el ámbito de la traducción.

Y. Obolenskaia (2015) cuenta la historia de cómo se hicieron las traducciones de García Lorca: el hispanista Fiodor Kelyin, que tenía un puesto importante en la Unión de Escritores de la URSS, le propone a Tsvetáieva traducir siete poemas de García Lorca (No se tradujeron “Nocturno” y “De Profundis”). Finalmente, y tras el mencionado descubrimiento en 2020 de las traducciones, el total de poemas de Lorca traducidos fue de diez. Tsvetáieva los tradujo primero al francés y luego al ruso (utilizando en ambos casos la traducción literal del español que le ofreció Kelyin, ya que no dominaba este idioma).

En esa época, Tsvetáieva se dedicaba activamente a la traducción, principalmente porque sus propias obras no eran autorizadas para su publicación por la censura. Las traducciones le permitían ganarse la vida de alguna manera (Obolenskaia, 2015). Se señala que la propia selección de poemas refleja un diálogo con la propia obra de la poeta.

Probablemente, el propio Kelyin se fijó en el paralelismo entre la visión del mundo de García Lorca y Tsvetáieva y eligió para la traducción precisamente lo que le resultaba más cercano. Tsvetáieva, en una carta a Kelyin, destaca esta correspondencia entre dos visiones del mundo: “Сердечный привет. Мне очень понравился Лорка, Вы для меня

хорошо выбрали” (“Un cordial saludo. Me ha gustado mucho García Lorca, ha elegido muy bien para mí”) (Obolenskaia, 2015).

Fernández (2011) analiza dos poemas de la colección “Poema del cante jondo” (1921), “Гитара” (“Guitarra”) y “Пустыня” (“Y después”). El autor destaca que el propio García Lorca consideraba que sus poemas sonaban como canciones escritas para ser recitadas y escuchadas, y no para ser leídas en silencio (Fernández, 2011). El mismo autor señala que el credo de Tsvetáieva como traductora incluía la tarea de transmitir el “alma” del poema y traducir de oído, es decir, conservando la forma poética de la obra. Además, el autor analiza las discrepancias (cambios, añadidos y omisiones) con respecto al original, señalando que a Tsvetáieva le interesa sobre todo la esencia poética, la expresividad rítmica y melódica de la obra.

Obolenskaia (2015), por su parte, analiza los poemas “Пещера” (“Cueva”) y “Пустыня” (“Y después”), en los que, según la autora, la Andalucía de García Lorca se plasma de forma más creativa (Obolenskaia, 2015). La autora señala que los temas “Tsvetáieva y España” o “Tsvetáieva y Don Juan” son importantes para comprender la obra de Tsvetáieva, pero no profundiza en el análisis, y menciona como ejemplo que Tsvetáieva fue la primera de los poetas de la Edad de Plata en escribir sobre España en el exilio en 1937 (“Повесть о Сонечке” (“El relato sobre Sónetchka”)) y, posteriormente, en 1939, escribió un poema antifascista dirigido tanto a Chequia como a España (“О слезы на глазах!” (“¡Oh, lágrimas en los ojos!”)). Estos poemas son, al parecer, una respuesta a la Guerra Civil Española, que estalló en 1936 y que a menudo se denomina “ensayo general” de la Segunda Guerra Mundial.

Obolenskaia (2015) resume que las traducciones de Tsvetáieva reflejan de manera peculiar la interpenetración de los mundos artísticos de ambos poetas, aunque García Lorca publica la colección siendo un poeta joven, y Tsvetáieva realiza la traducción al final de su vida, poco antes de cumplir los 50 años.

Luarsabishvili (2010) analiza el poema “Гитара” (“La guitarra”) y, al igual que Fernández, destaca las desviaciones de Tsvetáieva con respecto al original. En otro artículo, analiza la traducción del poema de García Lorca “Селенье” (“Pueblo”) de Tsvetáieva desde el punto de vista de la teoría de la traducción, considerando las técnicas de domesticación como contraposición a la extranjerización de Nabokov (Luarsabishvili, 2015). El autor llega a la conclusión de que Tsvetáieva recurre al recurso de la domesticación, adaptando algunas figuras modernistas de los poemas de García Lorca,

teniendo en cuenta que, durante el periodo del realismo socialista en el arte, estos recursos podían ser percibidos negativamente por la censura.

Así, en los trabajos sobre las traducciones de Tsvetáieva de los poemas de Federico García Lorca se observan las desviaciones de la traductora respecto al original, la interrelación entre los mundos creativos de ambos poetas, así como los acontecimientos históricos que contribuyeron a que Tsvetáieva tradujera los textos del poeta español. Es importante señalar que, en este contexto, el inicio de la nueva exploración del tema de España por parte de Tsvetáieva debería situarse en 1936, momento en que comenzó la Guerra Civil Española, en la que participó una persona cercana a ella, Konstantín Rodzevich. Se creía que Serguey Efrón también había huido de Francia a España. Las miradas de todo el mundo estaban puestas en España, y Tsvetáieva no podía permanecer indiferente.

1.6. Observaciones finales

La literatura académica sobre los motivos españoles en la obra de Marina Tsvetáieva se presenta de modo no sistemático y, por lo tanto, no conlleva un análisis panorámico que examine esta línea de motivos españoles como un conjunto. Golitsyna (1986) destaca que en la obra de Tsvetáieva hay un conjunto de temas permanentes que aparecen a lo largo de toda su producción. Entre estos, destaca el tema de los gitanos, que podría considerarse como una línea que, con frecuencia, se entrecruza con la temática española. A pesar de una gran cantidad de menciones de España en la obra de Tsvetáieva, no existe un trabajo panorámico que analice este motivo que parece ser relevante en su producción literaria, a pesar de que en la literatura académica sí que encontramos menciones relevantes para las diferentes etapas de la vida y obra de la poeta. La presente investigación analiza los motivos españoles en la obra de Marina Tsvetáieva como un sistema estable de imágenes, ofreciendo de esta manera una visión panorámica aplicada a todo el período de la vida y obra.

2. Objetivos e hipótesis

Basándose en el marco teórico, podemos destacar la necesidad de un análisis según cuatro ejes principales:

a) En primer lugar, el objetivo es detectar las imágenes relacionadas con España en la obra de Marina Tsvetáieva que, previsiblemente, van a estar presentes a lo largo de toda su obra. Al localizar las imágenes, pretendemos detectar las fuentes de las imágenes que utiliza Tsvetáieva como base para sus obras. Nuestra primera hipótesis en cuanto al primer objetivo es que la imagen de España en Marina Tsvetáieva está basada en fuentes históricas, biográficas, literarias, pictóricas, musicales y de cualquier otro tipo, que se caracterizan por una heterogeneidad fundamental, además de la constancia en su aparición y la variedad temática a lo largo de las tres décadas de la obra de la poeta. En la obra de Tsvetáieva, el tema español aparece como una de las variaciones de la imagen mitológica europea sobre España. Consideradas desde esta perspectiva, las figuras de Carmen y Don Juan, sometidas a una reinterpretación subjetiva, ocupan un lugar central en esta construcción artística.

Nuestro análisis pretende detectar, por un lado, las fuentes literarias que utiliza Tsvetáieva para construir las imágenes españolas y, por otro lado, determinar el corpus de pintura, música o hechos históricos que se utilizan como fuentes. Finalmente, una parte importante del análisis se dedicará a establecer los motivos autobiográficos que han influido o han podido tener influencia sobre dichos motivos.

b) En segundo lugar, dado que el poeta Konstantín Balmont se considera uno de los principales divulgadores de la cultura española en Rusia, quien, además, mantuvo una amistad con Marina Tsvetáieva, nuestro objetivo es analizar la influencia de este poeta sobre la obra de Tsvetáieva. En este sentido, debe tenerse en cuenta que, en el estado actual de la literatura académica al respecto, no existen investigaciones que subrayen esta importante influencia. Nuestra hipótesis en cuanto al segundo objetivo consiste en que tanto las traducciones de Balmont de la literatura española como la imagen de España en su propia obra han ejercido una fuerte influencia duradera sobre los motivos españoles en la obra de Tsvetáieva.

c) En tercer lugar, la literatura académica parece apuntar que las dos imágenes con raíces españolas más importantes en la obra de Tsvetáieva son Don Juan y Carmen, que en varias obras aparecen juntos. Nuestro tercer objetivo es analizar ambas imágenes en la obra de Tsvetáieva y detectar su trasfondo intertextual. Nuestra hipótesis es que las dos

imágenes están motivadas por una serie de textos de carácter literario y musical, y al igual que todos los motivos en la obra de Tsvetáieva que presentamos en la primera hipótesis, tienen un carácter heterogéneo.

d) Finalmente, dado a que en el último año de su vida Tsvetáieva realizó traducciones de poemas de Federico García Lorca, dejando un comentario al hispanista Fiodor Kelyin quien le encargó las traducciones y diciendo que los poemas de García Lorca le gustaron, nuestro objetivo es analizar las traducciones realizadas por Tsvetáieva, desde la perspectiva de sistemas de imágenes en la obra de los poemas de García Lorca con los que trabajó Tsvetáieva y el sistema de imágenes en su propia obra. En cuanto a este cuarto objetivo, nuestra hipótesis es que el comentario sobre la acertada selección de poemas que recibió Tsvetáieva se debe a que en los textos de García Lorca Tsvetáieva encontró motivos e imágenes cercanas a su propia obra y a los motivos españoles en la misma.

3. Metodología

En el presente trabajo se utiliza una metodología cualitativa de carácter histórico-crítico basada sobre todo en el análisis de las fuentes primarias históricas, esto es, toda la producción escrita de Marina Tsvetáieva (poesía, prosa, teatro, cartas, diarios, cuadernos de poeta).

Además, se emplea una metodología hermenéutica comparativa aplicada al ámbito humanístico-literario, intentando en la medida de lo posible reconstruir la interpretación del sentido de la imaginería conforme al pensamiento de la autora. Seignobos (2003) define la finalidad y propósitos de la metodología hermenéutica del siguiente modo:

En la práctica, en esa cadena continua que va desde el hecho que se trata de conocer hasta el documento, el punto de llegada del autor, el documento, es nuestro punto de partida, y su punto de partida, el hecho, es nuestro punto de llegada. Y los dos únicos objetos materiales que pueden ser observados son los dos eslabones extremos de esta cadena, el hecho que observó el autor, el documento que escribió y que nosotros observamos. Todos los eslabones intermedios, creencia, concepción, lengua, son estados psicológicos. No podemos observarlos directamente, no podemos sino representárnoslos por analogía con nuestros estados interiores, los únicos que nos son directamente conocidos. He aquí la causa de que el método histórico sea exclusivamente un método de interpretación psicológica por analogía. (p.32)

Necesariamente, la aplicación del método hermenéutico a la historia de la literatura opera de modo similar al expuesto. Realizar la hermenéutica del texto y las imágenes de Tsvetáieva implica también el intento de reconstrucción de un sentido y de una psicología determinada. Además, Mignolo (Martos Núñez, 1988) distingue esta aproximación metodológica de la metodología propia de la teoría literaria:

La función de las Teorías en la investigación literaria es *el acto de la producción literaria en general y no el estudio o la lectura de la obra "x"*. Si bien la crítica (...) puede sustentarse en "principios generales", en la medida en que haya una *aplicación* de éstos a una obra concreta entramos inevitablemente en el campo de la *comprensión hermenéutica*, porque *interpretar un texto es situarse irremediabilmente en los parámetros de una comunidad interpretativa*" (p.13).

Puesto que en la presente investigación se examinan sobre todo las obras concretas y específicas del corpus literario de la autora, buscando la comprensión de las imágenes

españolas, y además se examinan estas mismas obras en el marco de la comunidad interpretativa, se ha considerado necesario utilizar una metodología hermenéutica. Para aplicarla al caso concreto de la presente investigación, se ha optado por poner en común los motivos de obras específicas de Tsvetáieva con la aparición de estos mismos motivos o de otros análogos o similares en el resto de la obra de la autora y tras esta primera aproximación, compararlos con el contexto y la vida literaria de la autora para identificar las fuentes artísticas originales de las que toma las imágenes, de manera que el criterio biográfico, cuya fuerte presencia en Tsvetáieva es ampliamente reconocida, actúa aquí también como criterio hermenéutico para explicar el sentido textual y el sentido de la recepción de la imaginería.

Por ello, en aras de la claridad, en el análisis de la obra se ha optado por atender principalmente a un criterio cronológico, y únicamente se han hecho excepciones a este criterio también por razones expositivas, en el caso de necesidad de agrupación de los grupos temáticos más importantes (como en el caso de las imágenes de Don Juan y Carmen).

Se ha optado asimismo por una metodología de análisis intertextual. Martínez Fernández (2001), siguiendo a Zavala, recoge los siguientes aspectos de la intertextualidad según la teoría de Bajtín:

1. Una filosofía del lenguaje asentada en la comunicación social, en el intercambio, pues en el acto comunicativo intercambiamos voces que reproducimos, citamos y manipulamos; voces de otros, réplicas, fórmulas también. Es el sentido de su dimensión social, de la conciencia de lo “otro”.
2. La orientación social del lenguaje es rasgo constitutivo también del discurso literario, del “enunciado”.
3. La narrativa es esencialmente dialógica o polifónica, pues refracta la mencionada orientación social del enunciado, la polifonía del lenguaje. En suma, el enunciado sólo cobra significado en relación con el “otro” (p. 55).

En contraposición a Bajtín (o quizá cabría decir que circunscribiendo la intertextualidad al ámbito más literario), estaría la definición de Kristeva, quien considera que todo texto es un compuesto de citas y referencias, porque todo texto se ha formado a base de leer y recibir otros texto. La noción de intertextualidad estaría vinculada así a la noción de intersubjetividad. Tal y como resume Martínez Fernández (2001): “La intertextualidad aparece como estatuto cimentador de la textualidad. El texto tiene un carácter dinámico y heterogéneo, no es algo único ni autónomo, ni cerrado en sí mismo, sino abierto a otros textos” (p.57).

En el caso concreto del presente trabajo, se ha optado por el análisis intertextual debido a que es una de la metodología más frecuente en los estudios de Tsvetáieva, como es, por ejemplo, el caso de los investigadores e investigadoras como Roman Voitekhovich, Maria Borovikova, Gaujar Diusembaeva, Galina Petkova o Leonid Katsis. Esto se debe a la fuerte aplicación consciente que Tsvetáieva hace de la intertextualidad a lo largo de toda su obra, llegando incluso a la aplicación de mecanismos de apropiación. Como se ha visto en los objetivos de la presente investigación, se ha analizado la influencia que supone la aportación de Balmont como traductor de obras de la literatura española y también por la influencia que supone su propia obra. Habría aquí, por lo tanto, dos posibles criterios intertextuales, uno es de la intertextualidad con la literatura de otra tradición, ya intertextualizada a su vez por Balmont a través de sus traducciones, y otra intertextualidad con la obra del propio Balmont. Abundando en esto, también se ha considerado conveniente la aplicación de criterios intertextuales para determinar la recepción dialógica de Tsvetáieva de las figuras de Don Juan y Carmen. Por último, es también pertinente comprobar el uso consciente que hace Tsvetáieva de la intertextualidad para trasvasar los poemas de García Lorca partiendo para ello de la correlación con el propio mundo poético de la autora.

Además, el análisis intertextual puede considerarse también desde una perspectiva pragmática, incluso podríamos decir metodológica, atendiendo a tres aspectos tal y como sostiene Álvarez Sanagustín (Martínez Fernández, 2001):

- a) *Genérica* (relación de una obra o fragmento textual con otras obras o fragmentos que presentan similares condiciones estructurales y que aparecen como realizaciones de un código común), que exige un lector con gran competencia cultural y técnica, pues debe poner en primer plano las “categorías generales discursivas” a las que puede referirse el texto determinado, sean estas formas modelizantes simples (el verso de ocho o de once sílabas, la octava real, etc.) o complejas;
- b) *específica*, que atiende a los contenidos concretos y exige en el lector una competencia “de detalle que le permita encontrar en un texto cualquiera textos precedentes citados, aludidos o transformados”;
- c) *pragmática*, que hace que el lector atienda a los elementos que rodean al texto e impone una dirección de lectura (prólogos, epílogos, notas previas y al pie, título, etc.); el hecho de que el texto esté incluido en un contexto u otro también condiciona la recepción (en una colección literaria, en un periódico sensacionalista...) (p.64).

4. Capítulo 1. Fuentes literarias de la imagen de España en la obra de Marina Tsvetáieva

En el presente capítulo se incorpora el artículo “Литературные источники образа Испании в творчестве Марины Цветаевой” publicado en lengua rusa. El artículo va acompañado de una introducción y resumen en español y conclusiones parciales.

4.1. Introducción y resumen

En la literatura académica las fuentes de las imágenes de España en la obra de Tsvetáieva no se han abarcado desde la perspectiva integral. En el presente artículo por primera vez se presenta la lista más completa de las imágenes españolas en la obra de Marina Tsvetáieva. Este enfoque está justificado por el hallazgo de que en uno de los primeros poemas “Проснулась улица” (“Se despertó la calle”) encontramos los motivos españoles, mientras el último año de vida de Tsvetáieva está relacionado con la traducción de poemas del poeta español Federico García Lorca. Al presentar las imágenes españolas en la obra de Tsvetáieva, se detectan las fuentes literarias sobre todo, pero también se mencionan las fuentes históricas, biográficas, pictóricas, musicales y de otro tipo. Las imágenes se detectan durante las tres décadas de la obra de Marina Tsvetáieva. Al analizar las imágenes se sigue el principio cronológico, a excepción de los temas más importantes que requieren una descripción más completa (como en el caso de los personajes de Don Juan y Carmen). El estudio se basa en toda la obra de Marina Tsvetáieva, incluyendo no solamente la poesía, la prosa y la dramaturgia, sino también las cartas y los apuntes personales. Se detecta el amplio abanico de fuentes de las imágenes de España, entre los cuales se encuentran las traducciones que leía Tsvetáieva, entre otros las canciones populares, obras de Pedro Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes, Federico García Lorca y otros; obras de poetas rusos (Aleksandr Púshkin, Maksimilián Volóshin, Elizaveta Dmítrieva, Konstantín Balmont, Aleksandr Blok, Sofia Parnok, Pável Antokolsky, entre otros) y autores extranjeros (Prosper Mérimée, Victorien Sardou, George Sand, Grace Aguilar, Oscar Wilde, entre otros).

En primer lugar, se analiza la influencia de la obra “El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha” de Miguel de Cervantes, que, según Vsévolod Bagnó (2001) se considera la obra que mayor influencia ha realizado sobre la literatura rusa. Se destaca que Tsvetáieva conoce la obra de Cervantes, afirmando su carácter de literatura clásica

obligatoria para leer. Se subraya que la obra formó parte de las lecturas de Tsvetáieva y que, probablemente, leyó de nuevo en 1937, el período cuando España ocupaba el centro de los acontecimientos político-sociales de Europa.

En segundo lugar, se analiza la influencia de Konstantín Balmont, destacando el hecho que Tsvetáieva conocía la obra “La vida es sueño” de Calderón de la Barca en traducción de Balmont, que reflejó en uno de sus primeros poemas “Проснулась улица” (“Se despertó la calle”). El pico de influencia de Balmont se data con 1919, lo cual coincide con un número elevado de anotaciones en los diarios sobre los temas españoles. Hablando de la propia obra de Tsvetáieva, la influencia se manifiesta en la obra teatral “Приключение” (“Aventura”) de 1919 y el poema “Бальмонту” (“A Balmont”). Se localiza la única anotación hecha por Tsvetáieva en español en el álbum de Liatski que es una de las canciones populares españolas traducidas por Balmont (Vanechkova, 2006). En “El relato sobre Sónechka” de 1937 Tsvetáieva cita una copla española traducida por Balmont, lo cual apunta a que conocía las traducciones de las canciones populares españolas que este realizó. Entre otros autores traducidos por Balmont y conocidos por Tsvetáieva, encontramos a Lope de Vega y Tirso de Molina.

Después, se señala que Tsvetáieva pudo conocer la obra de Santa Teresa de Jesús, sobre quien escribía en una de las cartas dirigidas a Boris Pasternak en 1931.

El siguiente bloque de influencia de las imágenes españolas bebe de la obra de los poetas Maksimilián Volóshin y Elizaveta Dmítrieva. Esta última fue también traductora de español, publicaba bajo seudónimo, incluso podría hablarse de heterónimo, debido a la mistificación literaria de Cherubina de Gabriak. La influencia de Maksimilián Volóshin y Elizaveta Dmítrieva se encuentra en los poemas “Пленница” (“La cautiva”, 1910), “Сердце, пламени капризней...” (“El corazón, más caprichoso que una llama”, 1913). El lugar de encuentro con ambos poetas, Koktebel, lo compara Tsvetáieva con Italia en el viaje por Sicilia, mencionando los castillos españoles vistos durante su viaje de novios (Sicilia fue dominio español durante casi dos siglos).

Pável Antokolski, Oscar Wilde y George Sand influyen sobre la imagen de una infanta de “Повесть о Сонечке” (“Relato sobre Sónechka”, 1937), además de la actriz de origen italiano Sofia Golliday (1894-1934). En el poema “Стихи к Сонечке” (“Versos a Sónechka”) de 1919, la actriz, primero, se transfigura dentro de la obra de Tsvetáieva en una versión de Carmen, que al mismo tiempo es “una infanta”. Esta imagen compuesta tiene origen en las obras como “Кукла инфанты” (“La muñeca de una infanta”, 1916) de P. Antokolski, inspirada en “El cumpleaños de la infanta” de Oscar Wilde. Al mismo

tiempo, una de las fuentes de la imagen de Sónechka es la cantante Consuelo, gitana española de origen morisco, personaje sacado de la obra homónima de George Sand.

Victorien Sardou y Konstantín Balmont influyen en el poema “Колдунья” (“La hechicera”, 1910). Al mismo tiempo, encontramos la influencia de la actriz Sarah Bernardt quien representó el papel principal de la obra “La Sorcière” de Sardou.

La novela “The Vale of Cedars, or the Martyr” de Grace Aguilar (1816-1847) inspira la obra “Аймэк-гуару́зим — долина роз...” (“Aimek-guaruzim, el valle de las rosas”, 1917). Al mismo tiempo, también se traza una posible relación con la novela “El manuscrito encontrado en Zaragoza” (en francés original, “Manuscrit trouvé à Saragosse”, 1804-1805) del conde Jan Potocki.

Las principales influencias de las imágenes de Don Juan y Carmen se encuentran en las obras de Prosper Mérimée, Aleksandr Púshkin, Sofia Parnok y Aleksandr Blok. Se apunta que la particularidad de las dos imágenes en la obra de Tsvetáieva es su unión dentro del mismo espacio narrativo y temporal. Debido a que este tema requiere un análisis más pormenorizado, este se presentará en el capítulo 4.

Finalmente, el trabajo con las traducciones de Federico García Lorca en el último año de la vida de Tsvetáieva en 1941, y los comentarios de Tsvetáieva sobre la obra del poeta español apuntan a una cercanía del mundo poético de Federico García Lorca para Tsvetáieva. Dado lo tardío de esta traducción en la producción literaria de Tsvetáieva, cabe suponer una influencia de toda la imaginería española recibida en los años anteriores, que como se ha visto anteriormente, es particularmente abundante. Además de los 7 poemas que tuvo que traducir Tsvetáieva al ruso de Federico García Lorca, Polilova (2020) menciona otros 5 poemas que Tsvetáieva tradujo al francés. Así, el trabajo con las traducciones se fundamentó en el sistema de imágenes españolas creadas por Tsvetáieva. Se ha investigado el modo en el que este sistema de imágenes de su propia obra influyó en las traducciones finales de los poemas españoles. Debido a que este hallazgo requiere un análisis más pormenorizado, este se tratará por extenso en el capítulo 5.

4.2. Artículo “Литературные источники образа Испании в творчестве Марины Цветаевой”

Аннотация

В статье анализируются литературные источники испанской темы в поэзии М. И. Цветаевой. Испанская тема в русской культуре и русско-испанские связи давно

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

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

В поэтическом мире Цветаевой важную роль играет ее своеобразная поэтическая география, в которой представлены Россия, Германия, Франция, а также Италия, Чехия, Польша, Норвегия, Швейцария, Греция и даже страны востока: Египет, Персия, Индия, Япония и Китай (перечень заведомо неполон). Что касается Испании, то и она, безусловно, занимает свое место в этом ряду: испанские мотивы в творчестве Цветаевой изучались преимущественно при описании образов Кармен и Дон Жуана (Golitsyna, 1986; Broitman, 2005; Kosenko, 2012) и при анализе ее переводов из Федерико Гарсиа Лорки (Azadovski, 2009; Polilova, 2020). В настоящей статье мы попытаемся рассмотреть всю известную нам совокупность испанских мотивов Цветаевой, проследив по возможности их литературные источники. Уяснение в первом приближении состава этих источников и составляет цель нашей работы. Мы преимущественно оставляем в стороне очень важную

аудио-визуальную составляющую нашей темы, связанную с музыкой, живописью, театром и музыкальным театром.

4.2.1. *“Дон-Кихот” Мигеля де Сервантеса*

Как отмечают исследователи, рецепция романа Мигеля де Сервантеса “Дон Кихот” (1605-1615) в русской культуре — пример наиболее успешного и значимого влияния испанской литературы на русскую (Bagnó, 2001). М. П. Алексеев отмечает, что до 60-х годов XVIII века роман не был широко известен в России, вначале в нем видели только пародийный аспект, а с приходом романтизма началась философско-эстетическая интерпретация (Alekseiev, 1964). В испанском романе русские увидели идею спасения человечества и восстановления утраченных духовных ценностей; тема донкихотства сопровождала дискуссии о формировании русской интеллигенции, появилось даже понятие “русского донкихотства” (Bagnó, 2001).

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

Самоубийство: lâcheté души, превращающаяся в героизм тела. То же самое, как если бы Дон-Кихот, струсив, послал в сражение Санчо-Пансо — и тот повиновался. (Tsvetáieva, 2000-2001, т. 1: 318)

Боюсь, что я как Дон-Кихот со своей библиотекой рыцарских романов, скоро начну donner de l’Altesse (раздавать титулы, букв. “высочества”) всем — не лакеям (ибо где есть лакеи, там есть Светлость!) <...> товарищам! (Tsvetáieva, 2000, р. 384)

Если первая запись может быть навеяна схематизмом интерпретаций, то вторая требует знания текста, хотя мотив возвеличения реальности фантазией — основной для образа Дона Кихота (мельницы становятся великанами, Альдонса — Дульсинеей и пр.) и также укладывается в концепцию “творимой легенды” Сологуба.

В 1919 г. семилетняя дочь Цветаевой Ариадна также знакомится с “Дон Кихотом”: “А-а! Я знаю — губернатор. Это в Дон-Кихоте — губернатор!” (Tsvetáieva, 2001, р. 11). Спустя шесть лет, в 1925 г., в письме к Е. А. Ляцкому

Цветаева шутливо сравнивает с Доном Кихотом своего мужа С. Я. Эфрона, отводя себе роль Санчо Пансы (Tsvetáieva, 1995a, pp. 782-783).

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

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

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

Однако, как любезно указал нам А. А. Егоров, по данным “Словаря языка Пушкина” (2000) слово “донкишотизм” у Пушкина не встречается, а сам герой Сервантеса упомянут один раз: “Дон-Кишот Белогорский”, — так обращается Швабрин к своему сопернику Петру Гриневу. От “Дон-Кишота” Гринева Цветаева

и произвела “донкишотизм” Пугачева: выявляя “родство” Гринева и Пугачева, Цветаева выявляет и “испанскую” основу этого родства.

Видимо, Сервантес перечитывался Цветаевой и в 1937 г. (возможно, вслух для двенадцатилетнего сына) в Лакано-Осеан, недалеко от границы Испании: “Но так как мне еще нужно достать китайские книги, а Мур очень устал, укладываю его пока одетого на постель, <...> а сама сажусь читать Дон-Кихота” (Tsvetáieva, 1999, p. 369). Определенно роман Сервантеса занимал прочное место в круге чтения Цветаевой, в том числе и тогда, когда, по ее словам, реальная (охваченная войной) Испания “придвинулась, а лже-Испания отодвинулась” (Tsvetáieva, 1994d, p. 329).

4.2.2. *“Жизнь есть сон” П. Кальдерона и другие переводы К. Д. Бальмонта*

Виднейшим и наиболее близким и актуальным для Цветаевой пропагандистом и переводчиком испанской литературы был Константин Бальмонт. Возможно, именно его влиянием обусловлено первое появление испанских мотивов в поэзии Цветаевой. В этом случае влияние переведенных текстов сочетается с влиянием оригинальной бальмонтовской интерпретации испанских мотивов, образом самого поэта и образной системой его творчества. Но знакомство с Испанией было у Цветаевой не только опосредованным. По воспоминаниям А. И. Цветаевой, в двенадцать лет Марина подружилась в лозаннском пансионе с сестрами-испанками Кончиттой и Кармен Ангуло (Tsvetáieva, 2008, p. 211). Тогда же ее мать Мария Александровна Цветаева занялась испанским языком и пыталась читать испанские книги в оригинале. Не исключено, что среди ее книг были и первые выпуски бальмонтовских переводов шести драм Педро Кальдерона де ла Барка (публиковались в 1901, 1902 и 1912 гг.), в том числе и “Жизнь есть сон” (“La vida es sueño”, 1635). Парафразой этой звучной формулы Цветаева украсила финал одного из ранних своих стихотворений, не включенных в сборники, — “Проснулась улица...” (1908): “Уснуть, забыться бы с отрадной думою, / Что жизнь нам грезится, а это — сон!” (Tsvetáieva, 1994^a, p. 11). Строки Цветаевой перекликаются и со знаменитым монологом Сегисмундо в переводе Бальмонта:

Что жизнь? Безумие, ошибка.

Что жизнь? Обманность пелены.

И лучший миг есть заблужденье,

Раз жизнь есть только сновиденье,
А сновиденья только сны. (Calderón de la Barca, 1989, p. 90)

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

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

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

Пик уже несомненного влияния испанских мотивов К. Бальмонта на Цветаеву приходится на 1919 г., когда была написана пьеса “Приключение” и стихотворение “Бальмонту”. В это время Цветаева много общается со старшим

поэтом, и в ее записных книжках появляются записи о различных сюжетах испанского происхождения.

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

В стихотворение “Бальмонт” (1919) отражена любовь адресата к Испании. Для своего посвящения Цветаева выбирает 4-ст. хорей, которым нередко имитируется испанский силлабический 8-сложник:

Лишь камзол теснее стянут:
Голодаем как испанцы.
Будет наш ответ у входа
В Рай, под деревцем миндальным:
— Царь! На пиршестве народа
Голодали — как гидальго! (Tsvetáieva, 1994a, pp. 493-494)

“Голодали” — почти анаграмма “гидальго”. Так (идальго) именовался беднейший слой испанского дворянства. Наиболее известным литературным представителем этой социальной прослойки является Дон Кихот. Документальным комментарием к стихотворению служит запись Цветаевой, сделанная в ноябре 1919 г.: “Бальмонт — в женском <...> платке — в постели <...> рядом блюдец с картошкой жареной на кофейной гуще: <...> Я перевел Шелли, Кальдерона <...> Дальше остается только голодная смерть!” (Tsvetáieva, 2000, pp. 15-16).

После четвертой строфы в тексте изначально были строки:
Что ж! — А всё ж чумную челядь
В страхе держит, как держала,
Оттопыренная челюсть
Всех ... Эскуриала. (Tsvetáieva, 1994a, p. 614)

Эскуриал (Эскориал) — испанский дворец, по совместительству монастырь и резиденция короля Испании Филиппа II. После смерти Филиппа II его преемник Филипп III приказал построить крипту-усыпальницу, а Филипп IV издал указ о том, чтобы в Эскориале начали погребать испанских монархов. В. Е. Багно отмечает, что

русские путешественники видели в Эскуриале прежде всего мрачную гробницу испанских королей (Bagnó, 2004). В пропуск идеально вписывается двусложное слово с ударением на второй слог (царей, владык, князей): “Оттопыренная челюсть / Всех <владык> Эскуриала”. Речь идет о Габсбургах, обладавших указанной портретной чертой, получившей эпонимическое значение (“Габсбургская челюсть”).

Позднее, 29 июля 1924 г., как отмечает Г. Б. Ванечкова, Цветаева запишет в альбом Е. А. Ляцкого переведенную Бальмонтом испанскую песенку, переведенную белым 4-ст. хореем (Vanetchkova, 2006, pp. 187-188). В. С. Полилова обратила внимание на то, что в “Повести о Сонечке” (1937) Цветаева процитирует также испанскую *коплу* (разновидность народной песни) в переводе Бальмонта (Polilova, 2020). Таким образом, не один Кальдерон в переводе Бальмонта был известен Цветаевой, но и народные песни. В период увлечения темой Дона Жуана (1917) Цветаева могла заинтересоваться и пьесой Тирсо де Молина “Севильский обольститель, или Каменный гость” в переводе Бальмонта. Позднее, в “Слове о Бальмонте” (1936) она упомянет Тирсо де Молина среди авторов, переведенных поэтом “со вступительными очерками и примечаниями”: “Кальдерон — 4 тома — 1400 стр<аниц> <...> Лопе де Вега, Тирсо де Молина” (Tsvetáieva, 1994d, p. 276). Знакомство Цветаевой с перечисленными авторами вполне вероятно, но требует дополнительного изучения.

4.2.3. Произведения Св. Терезы Авильской

Предположительно можно говорить о знакомстве Цветаевой с творчеством Св. Терезы Авильской (1515-1582), испанской монахини ордена кармелиток, мистика и поэта. Цветаевой наверняка была известна и скульптурная композиция “Экстаз святой Терезы” (1645-1652) Дж. Л. Бернини, запечатлевшая один из сюжетов писательницы, отразившийся и в поэме Цветаевой “На Красном Коне”: “И входит, и входит стальным копьем / Под левую грудь — луч” (Tsvetáieva, 1994c, p. 22). Сюжет этот корреспондирует с популярным в иконописи мотивом пронзенного сердца богородицы, восходящим к словам Евангелиста: “Тебе Самой оружие пройдет душу...” (Лк. 2:34-35).

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

4.2.4. Максимилиан Волошин и Елизавета Дмитриева

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

Литературное влияние испанских мотивов М. А. Волошина и Ч. де Габриак также могло отразиться в творчестве М. Цветаевой. В стихотворении “Пленница” (“Вечерний альбом”, 1910) описана инфанта, томящаяся в Эскуриале. Текст наполнен испанскими реалиями в рифменной позиции: Эскуриал-хорал, балдахин-мандолин, виньеты-кастаньеты и пр. Волошин воспел названный инструмент в стихотворении “Кастаньеты” (Июль 1901), написанном в Вальдемозе (Майорка), при этом у него дома были кастаньеты из Севильи (Tsvetáieva, 1994d, p. 201), упомянутые Цветаевой в очерке “Живое о живом” (1932). А. И. Цветаева

вспоминает, как М. Волошин читал им с сестрой свое стихотворение “Кастаньеты” (Tsvetáieva, 2008a, pp. 580-581).

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

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

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

В декабре 1917 г. Цветаева знакомится с актером и поэтом П. Г. Антокольским, автором пьесы на испанский сюжет “Кукла инфанты” (1916), написанной по мотивам рассказа О. Уайльда “День рождения инфанты” (1888). В пьесе встречается ряд испанских мотивов (Гренада, инфанта, костры инквизиции). Вскоре и в пьесе “Каменный ангел” (1919) Цветаевой в реплике Амура, обращенной к торговцу-еврею, мелькнет тот же “испанский” мотив: “<...> смотри,

старик, чтоб так же / Не поглотил тебя огонь костра / Святейшей инквизиции” (Tsvetáieva, 1994c, p. 431).

В роли инфанты Цветаевой запомнилась актриса англо-итальянского происхождения С. Я. Голлидей (1894-1934), которой Цветаева позднее посвятила свое самое большое прозаическое сочинение — процитированную выше “Повесть о Сонечке” (1937). Однако в цикле “Стихи к Сонечке” (1919) Голлидей появляется не в виде инфанты, а в более привычном для этого периода образе Кармен, которому соответствует и “огненная” метафорика позднейшего описания:

Передо мной маленькая девочка. Знаю, что Павликина Инфанта! <...> с двумя огромными черными глазами, с пылающими щеками. <...> живой пожар. <...> две черных косы, одна на спине, другая на груди, точно одну костром отбросило. И взгляд из этого пожара — такого восхищения, такого отчаяния, такое: боюсь! такое: люблю! (Tsvetáieva, 1994d, p. 298)

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

Еще один испанский подтекст к образу Сонечки — певица Консуэла из одноименного романа Жорж Санд, испанская цыганка “мавританских” кровей.

4.2.6. Викториен Сарду и Грейс Агилар

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

Умирали, любя... <...>

Потому, как испанские девы,

Мы не гибнем, любя, на костре. (Tsvetaïeva, 1994a, p. 100)

В “Колдунье” Цветаевой вероятно влияние “Кастаньет” Волошина, также одним из источников образа может быть одноименное стихотворение Бальмонта “Колдунья” (“Только любовь”, 1903). Оно написано тем же размером и строфой (6-стишие Ам43 ababab). Баллада посвящена герою, который отдал себя во власть колдуньи и нашел счастье в ее “правдивом обмане”. Но в тексте Бальмонта нет ни аббатов, ни костров, ни заточения колдуньи, ни рыцаря. Наиболее “испанская” часть мотивов привнесена Цветаевой (может быть, по ассоциации с другими, более “испанскими” текстами Бальмонта) из одноименной пьесы Викторьена Сарду “Колдунья” (“La Sorcière”, 1903). В. А. Петров писал, что Цветаева купила билеты на все представления с Сарой Бернар в 1908 г., и нет сомнения, что с этим сюжетом она была знакома (Петров 2002: 74). В своей “Колдунье” Цветаева воспользовалась мотивами страстной женщины, обреченной на сожжение, и любви испанского рыцаря-тюремщика, преодолевающей религиозные преграды. Сюжет цветаевской “Колдуньи”, сложившийся из синтеза двух “Колдуний” — Бальмонта и Сарду, откликнется позднее в стихотворении “Аймек-гуарузум — долина роз...” (1916) и в диптихе “Кармен” (1917).

Сюжет стихотворения “Аймек-гуарузум — долина роз...” (18 сентября 1917) основан на истории преследования евреев в период Реконкисты. В тексте встречается ряд явно испанских образов (испанский гранд, Сарагосса), и мотивов, обогатившихся “испанскими” коннотациями в творчестве Цветаевой (монах, костер). Сарагосса как место действия может быть ассоциативно связана с готическим романом Яна Потоцкого (1761-1815) “Рукопись, найденная в Сарагосе” (1797-1815). Роман написан на французском и охватывает интересующие Цветаеву темы (Наполеон, цыганский табор, колдовство).

Рамочная фабула стихотворения связана с воспоминаниями героя о прочитанной в семь лет книге “Аймек-гуарузум”, 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 девушку, добровольно отказывается от христианства ради нее и вместе с нею погибает на костре инквизиции.

Оставаясь верной своей поэтической концепции, Цветаева, однако, допускает несколько ошибок историко-филологического свойства. “Аймек-гуарузим” — искаженное “Эмек а-аразим” (“Emek ha-Arazim”). Но значит это не “долина роз”, а “долина кедров”. Речь идет о романе английской писательницы испанско-еврейского происхождения Грейс Агилар (1816-1847) “The Vale of Cedars, or the Martyr” (“Долина кедров, или Мученик”, 1835, опубликован в 1850). Предки Агилар бежали из Испании в XV в. в Португалию, а затем в Англию. 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 (“Emek Hoarasin”, Варшава, 1875), чрезвычайно популярный у еврейского юношества России. Действие романа развивается в Испании XV столетия. Описаны бедствия евреев, преследуемых инквизицией, и любовь, преодолевающая религиозную рознь.

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

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

4.2.7. Проспер Мериме, А. С. Пушкин, С. Я. Парнок, А. А. Блок и др.

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

Впервые отсылка к опере Жоржа Бизе “Кармен” (1875) возникает в стихотворении Цветаевой “Шарманка весной” (“Вечерний альбом”, 1910):

Не уходит шарманщик слепой,
Легким ветром колеблется штора,
И сменяется: “Пой, птичка, пой”
Дерзким вызовом Тореадора. (Tsvetáieva, 1994a, p. 36)

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

Несмотря на множество произведений-посредников, в случае с Кармен Цветаева демонстрирует и несомненное знакомство с первоисточником. По мысли поэта, созданный Мериме персонаж стал настолько реальным для читателя, что сам автор отошел на второй план: “Меримэ так уверил нас в Кармен, что перестали верить в Меримэ” (Tsvetáieva, 2000, p. 160). В восприятии Цветаевой Кармен —

аутентичный испанский образ, хотя в Испании он таким не воспринимается (характерна и разница ударений в испанском имени Кáрмен и в русском произношении имени французского персонажа).

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

Там же С. Я. Парнок пишет стихотворение “Журавли потянули к югу” (1 августа 1915 г.), в котором воспроизводит основной мотив стихотворения Волошина “Она” и лексический ряд из стихотворения Цветаевой (“локон”, “монах”, “Кармен”) (Slavutskaya, 2011). Примечательно, что Кармен — последнее слово в обоих стихотворениях.

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

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

Мотив гитары как атрибута испанского мира у Цветаевой, действительно, возникает не раз, но мадридскими (видимо, для разнообразия и звукописи) они названы здесь впервые. Более чем вероятно реминисценция из Парнок (“Я не знаю моих предков — кто они?..”) и одновременно — из “Каменного гостя”. В пьесе Пушкина Лаура поет под гитару, вызывая всеобщее восхищение: “О brava! brava! чудно! бесподобно!” (Púshkin, 1978, p. 324). Лаура не цыганка, но типологически она близка образу страстной и опасной Кармен и также представляет собой некий женский аналог Дона Гуана.

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

La luna llena... Полная луна.
Иньес бледна, целует, как гитана.
Те amo... amo... Снова тишина.
Но мрачен взор упорный Дон Жуана. (Balmont, 2009, p. 201)

Дон Жуан впервые появляется у Цветаевой в поэме “Чародей” (1914), в которой упоминается и “чугунный правнук Ибрагимов” — памятник А. С. Пушкину, автору “Каменного гостя”. После поэмы “Чародей” образ Дон Жуана возвращается в творчество Цветаевой в 1917 г. в одноименном цикле. Пушкинская концепция образа Дон-Жуана — не единственный источник и стимул для Цветаевой. В первом стихотворении цикла “Дон-Жуан” действие происходит не в Испании, а на родине лирической героини в России. В этом Цветаева отчасти следует за содержанием четвертой части “Дон Жуана” Бальмонта:

Я вспомнил степь. Я вижу за туманом
Усадьбу, сад, нарядный балльный зал,
Где тем же сладко-чувственным обманом
Я взоры Русских женщин зажигал. (Balmont, 2009, p. 202)

Цветаева сводит в рамках своего цикла Дон Жуана с Кармен. 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 (Broitman, 2005).

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

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

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

4.2.8. Лирика Федерико Гарсиа Лорки

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

Стихотворение “Гитара” развивает образ, уже освоенный поэзией Цветаевой, в том числе — в связи с Испанией и музыкальной культурой гитан. Мотив гитары встречается в восьми стихотворениях (1. “Вокзальный силуэт”, 1909; 2. “Цыганская свадьба”, 1917; 3. “Править тройкой и гитарой...”, 1920; 4. “И падает шелковый пояс...”, 1917; 5. “А когда — когда-нибудь — как в воду...”, 1917; 6. “Та ж молодость, и те же дыры...”, 1920; 7. “Плач цыганки по графу Зубову”, 1923; 8. “В седину — висок...”, 1925), при этом в шести из них (2-7) присутствует цыганский контекст, в целом очень важный для Лорки, автора книги “Цыганское романсеро” (“Romancero gitano”, 1928).

Важнейшей метафорой в стихотворении “Гитара” является ее “плач”. “Плач” в творчестве Цветаевой становится цементирующим элементом для циклизации текстов, связанных, в частности, с темой разлуки и смерти. Апофеозом “плача” как эстетической категории становится гимн Анне Ахматовой: “О, Муза плача, прекраснейшая из муз!..” (1916). Не без влияния образности Бальмонта и Блока Цветаева соединяет испанские мотивы (образ Дон Жуана) с эстетизированным “плачем” российских ветров и снежных вьюг во втором стихотворении цикла “Дон-Жуан”: “Долго на заре туманной / Плакала метель. / Уложили Дон-Жуана / В снежную постель” (Tsvetaieva, 1994b, p. 335). Отзвуком этих мотивов становится в ее переводе из “Гитары” Лорки строка “Как ветра над

снегами — плачет” (Tsvetaïeva, 1994b, p. 384), на что уже обращали внимание исследователи (Obolenskaia, 2015).

В строках своего перевода “Так прощается с жизнью птица / Под угрозой змеиного жала” (Tsvetaïeva, 1994b, p. 384). Цветаева дополняет оригинал образом змеи, который рассматривался как способ “доместикации” оригинала (Luarsabishvili, 2020). Связь этого переводческого решения с художественным миром Цветаевой проясняется следующим примером из “Повести о Сонечке” (1937): “когда я что-нибудь очень хочу сказать <...> смотрит мне в рот, — ну, как змея на птицу! Точно его — взглядом — тут же закрывает!” (Tsvetaïeva, 1994d, p. 268). Мотив взгляда змеи, гипнотизирующего птиц, мог быть знаком Цветаевой по сказке Р. Кипплинга “Рики-тики-тави”. Но в повести он перенесен из восточного экзотического контекста в западный. Образ Сонечки у Цветаевой также погружен в спектр испанских ассоциаций (от инфанты до “сигареры” и современной испанки), и работая над переводами из Лорки, Цветаева вольно или невольно пускала во вторичный оборот смыслы, связанные с “испанской” гранью поэтических портретов Ахматовой, Голлидей, Гончаровой и пр. Переводы встраивались в сложившуюся парадигму цветаевской Испании, наделяя и образы Лорки новыми смыслами.

Стихотворение “Гитара” заканчивается строками “О, гитара, Бедная жертва / Пяти проворных кинжалов!” (Tsvetaïeva, 1994b, p. 384). Исследователи отметили, что Цветаева заменила “шпаги” (*espadas*) на кинжалы (Obolenskaia, 2015; Luarsabishvili, 2020). Ю. Л. Оболенская (2015) видит в этом проекцию тяжелых жизненных обстоятельств Цветаевой, для которой кинжал символизирует подлое и предательское убийство, чему способствует и незнание Цветаевой популярного в рисунках Лорки образа страдающего сердца Девы Марии. В действительности, Цветаевой этот образ был хорошо знаком из российской иконографии богородицы (т.н. “Семистрельная икона”, “Умягчение злых сердец”, “Симеоново проречение”). Она использовала его в стихотворении “Семь мечей пронзали сердце...” (1918), в которой боль от утраты любимого сравнивается с муками богородицы, а рассуждение об этом — с утешительной песнью. Именно память о страдающем сердце Девы Марии создает диффузию понятий “стрела”, “меч”, “шпага”, “кинжал” и т.п. Но Цветаева не повторила образ “семи мечей” в переводе Лорки, поскольку у Лорки этот исходно агиографический символ трансформируется, сливаясь с совершенно иным и реалистическим образом пяти пальцев, “терзающих” струны

гитары. “Кинжалы” привносят “цветаевские” смыслы и скрадывают неизбежное искажение, которое привнесла бы калька (для русского читателя “меч” и “шпага” представляются более длинными, чем пальцы гитариста, в то время как *espada* подразумевает, как длинные, так и короткие мечи). Именно “кинжалы” зрительно отсылают нас к агиографическому и психологическому (сердечные терзания) подтексту. Словосочетание “проворные кинжалы” служило ясным указанием на пальцы музыканта еще и потому, что прилагательное “проворный” в оригинальном творчестве Цветаевой четыре раза из пяти оказывается характеристикой рук, пальцев или того, что они держат: 1. “Много проворные ручки шалили!”; 2. “Две руки — и пять на каждой — / Пальчиков проворных”; 3. “Два весла моих проворных, / Две молодых моих руки!”; 4. “Ударами быстрых рук / Мяч испытывала проворный” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 16, p. 554; Tsvetaïeva, 1994c, p. 230, p. 590).

Перевод стихотворения “Пейзаж” не имеет значительных расхождений с оригиналом и одновременно “развивает” уже затронутые в творчестве Цветаевой “испанские” мотивы. Например, инициальный образ “веера”, символизирующий пейзаж, то есть художественно осмысляемую картину, напоминает нам о страницах, посвященных Цветаевой испанской тематике в живописи Н. С. Гончаровой (“Наталья Гончарова”, 1929): “Тема — испанки, тема повторяется, т. е. повторяется <...> название встречающегося в ней предмета, веер, например. Ибо сам веер от разу к разу — другой. Ибо иная задача веера” (Tsvetaïeva, 1994d, p. 119).

Примечательно двустипшие “И льются темным ливнем / Холодные светила” (Tsvetaïeva, 1994b, p. 385). Заменяя “дождь” на “ливень”, Цветаева, возможно, хотела приблизить слово фонетически к испанскому *lluvia* (и, может быть, к *olivos*), одновременно создавая звуко-корневое созвучие в строке (льются ливнем) и заметную аллитерацию на “л” в обеих строках (илью — ли — оло — ила). Расхожие выражения “льется свет”, “потоки света” в поэзии Цветаевой уже неоднократно получали поэтическое развитие в ночных пейзажах Цветаевой (например: “Август! — Месяц / Ливней звездных!” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 334)).

Стихотворении “Селенье” Лорки начинается с образа голой горы, отсылающих к мотиву Голгофы. Для Цветаевой он отзывался образностью ее пражской дилогии, “Поэмы Горы” и “Поэмы Конца” (обе 1924). Но она поместила на гору часовню, отсутствующую в оригинале, чтобы усилить религиозные коннотации. Высокогорный пейзаж сильно отличает этот образ от российского, что усиливается и другими “экзотизмами”: маслины, плащи, отсутствующие у Лорки

“жемчужные” воды (связь жемчуга с водой у Цветаевой частотна и имеет целую сеть семантических связей). “Загадка” пейзажа раскрывается именем собственным в финале (как имя Кармен в финале стихотворения 1915 г.), но это имя не героини, а страны — Андалусия. Принципы такого построения ей были близки и знакомы.

Ностальгически-идиллический образ испанского городка символизируется образом “вечно” вращающегося на ветрах флюгера и напоминает о редком у Цветаевой образце верлибра — “Я бы хотела жить с вами...” (1916). Картина подразумевает “вечный” покой, но непрерывное вращение флюгера символизирует беспокойство: “Вращается флюгер, / Вращается денно, / Вращается ночью, / Вращается вечно” (Tsvetáieva, 1994b, p. 385). Ср. в “Федре” о непрерывном беге Артемиды: “Вот она с гончей, <...> Ночью и денно, / С не поспевающей за коленом / Тканью...” (Tsvetáieva, 1994c, p. 385).

Сочетание противоречивых чувств разрешается в “слезном” финале: “В моей Андалузии / Слезной” (Tsvetáieva, 1994b, p. 385). Оболенская замечает, что Цветаева добавила местоимение “моей”, усилив ощущение близости (Obolenskaia, 2015, p. 105), но не отметила связь со стихотворением М. Светлова “Гренада”, где это местоимение особым образом выделено. Весь текст Светлова связан с темой войны в Испании, что сближает перевод Цветаевой со строками об Испании в цикле “Стихи к Чехии” (1939). Как и у Светлова, где далекая Испания становится “своей”, в стихотворном переводе из Лорки явно своеобразный испанский городок делается Цветаевой “своим” под знаком надвинувшейся на Испанию беды.

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

Таким образом, Цветаева не только изначально увидела в стихах Лорки “свое”, но и усилила эту связь в переводах. Она “сдвинула” тексты Лорки в сторону

собственной образной системы, но этот сдвиг сочетал принцип “доместикации” с “форенизацией”, поскольку Лорка сближается с уже разработанными Цветаевой “испанскими” элементами в собственном творчестве и в творчестве других русских поэтов (от Пушкина до Блока и Светлова).

4.2.9. Заключение

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

4.3. Conclusiones parciales

Hemos demostrado que las imágenes españolas aparecen en la obra de Tsvetáieva a lo largo de las tres décadas de su obra. Se destaca el hecho de que uno de los primeros poemas “Проснулась улица” (“Se despertó la calle”) presenta una alusión al motivo “La

vida es sueño” de Pedro Calderón de la Barca, mientras en el último año de su vida Tsvetáieva trabajó con las traducciones de poemas de Federico García Lorca.

Al analizar las imágenes españolas en la obra de Tsvetáieva, se ha detectado una serie de fuentes, que cabe dividir en dos: las fuentes de las que se puede atestiguar que Tsvetáieva conocía con seguridad y también las fuentes que tienen una más que posible influencia sobre los motivos españoles en la obra de Marina Tsvetáieva.

A su vez, las fuentes se subdividen en dos bloques. Por un lado, se trata del corpus de las fuentes de la literatura española que Tsvetáieva conocía por las traducciones: aquí entran las canciones populares, la obra de teatro de Pedro Calderón de la Barca “La vida es sueño”, la novela de Miguel de Cervantes “El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha”, la poesía de Federico García Lorca y, posiblemente, las obras de Tirso de Molina y de Santa Teresa de Jesús.

Sin embargo, es evidente que el corpus de fuentes del segundo bloque, esto es, obras de autores no españoles que abordaban temas e imágenes españoles, resulta mucho más amplio. Es precisamente de este material de donde Tsvetáieva extrajo en gran medida los motivos para su propia construcción artística de las imágenes españolas. Entre ellos se encuentran textos de escritores y poetas rusos (Aleksandr Púshkin, Alekséi Tolstói, Maksimilián Volóshin, Elizaveta Dmítrieva, Konstantín Balmont, Aleksandr Blok, Sofia Parnok, Pável Antokolski), autores franceses (Prosper Mérimée, Victorien Sardou, George Sand), ingleses (Grace Aguilar, Oscar Wilde) y otros.

De esta manera, cabe sostener que la gran mayoría de las fuentes literarias en las que se basa Tsvetáieva son de carácter indirecto, ya que no se trata principalmente de obras de escritores españoles propiamente dichos, sino que se produce una recepción de fuentes secundarias de la tradición europea. Como resultado, las imágenes relacionadas con España en su mundo poético se presentan como una variante específica del “mito español” desde la perspectiva europea. Cabe destacar que esto precisamente es lo que permite que Tsvetáieva alcance un alto grado de generalización artística, uniendo en un único espacio poético las figuras arquetípicas de Carmen y Don Juan.

De este modo, las imágenes españolas en la obra de Tsvetáieva adquieren un carácter fundamentalmente heterogéneo y se forman de fuentes de diferentes orígenes.

5. Capítulo 2. La España de Konstantín Balmont: influencia en la obra de Marina Tsvetáieva

En el presente capítulo se incorporan el capítulo de libro “La influencia de Konstantín Balmont sobre la imagen de España en la obra de Marina Tsvetáieva” publicado en lengua española y el artículo “The Spain of Konstantín Balmont: Influence on the works of Marina Tsvetáieva” publicado en lengua inglesa. El capítulo y el artículo van acompañados de una introducción y resumen en español y conclusiones parciales.

5.1. Introducción y resumen

En el primer capítulo demostramos la presencia de motivos españoles en la obra de Marina Tsvetáieva a lo largo de toda la trayectoria de su obra. Se apuntó el papel especial que desempeña Konstantín Balmont en la difusión de la cultura española en Rusia en general y su influencia sobre los motivos españoles en la obra de Marina Tsvetáieva en particular.

Se reconoce el papel de Konstantín Balmont en la difusión de la literatura española en Rusia y el papel de España en la vida del poeta. A diferencia de otros escritores y artistas rusos que han tratado la temática española en su obra, pero nunca han estado en España, Balmont no sólo visitaba España, sino también dominaba el español a la perfección (Bagnó, 2004). Sus intereses literarios eran muy amplios, incluyendo la poesía de los místicos españoles del siglo XVI y los clásicos del siglo de oro como Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, Santa Teresa de Jesús o Luis de Góngora; pero también los autores románticos del siglo XIX, como José de Espronceda, José Zorrilla, Francisco Rodríguez Marín, Augusto Ferrán o Luis Belmonte Bermúdez. Además, también estaba interesado por el folclore español, en particular por las canciones populares españolas. La segunda esposa del poeta, Ekaterina Andreeva, afirmaba que España fue para Balmont un país de cercanía espacial, mientras que consideraba el español como el más melódico y pintoresco de las lenguas europeas (Polilova, 2012).

La particularidad de la obra de Balmont consiste en la capacidad de combinar diferentes espacios culturales e históricos (como, por ejemplo, España o Perú), cambiar libremente las máscaras e identidades nacionales al formar las imágenes poéticas. Esta organicidad acerca su poética con el método artístico de Tsvetáieva.

En el cruce de los siglos XIX y XX el interés hacia la cultura española en Rusia creció debido a varias efemérides. En 1900 se celebraron los 300 años desde el nacimiento de Pedro Calderón de la Barca, y en 1905 se conmemoraron los 300 años desde la publicación de “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha”. Además, el centenario de Calderón motivó a Balmont a traducir las obras de Calderón (Polilova, 2012). Al mismo tiempo, las obras teatrales traducidas se representaban en los teatros e influyeron significativamente en la estética y estructura del teatro ruso del Siglo de Plata.

La hija de Tsvetáieva, Ariadna Efrón destacaba la amistad estrecha entre Balmont y su madre. La misma Tsvetáieva data su primer interés por la poesía de Balmont en la adolescencia, a la edad de 14-16 años. También en los libros de la biblioteca de Tsvetáieva encontramos varios apuntes hechos por la poeta sobre los tomos de poesía completa de Balmont. El primer encuentro en persona entre Balmont y Tsvetáieva se suele datar el 13 de junio de 1916, cuando el poeta visitó a Tsvetáieva en Moscú (Azadovski, 1992). Desde entonces ambos mantuvieron una amistad cercana, que se fue estrechando particularmente en los años posteriores a la Revolución. En este período ambos poetas fueron vecinos en Moscú y se ayudaron mutuamente. En la emigración sus caminos se separaron, dado que Balmont emigró en 1921 y Tsvetáieva lo hizo en 1922. Durante la emigración, Tsvetáieva dedicó a Balmont dos ensayos, “Бальмонту” (“A Balmont”, 1925) и “Слово о Бальмонте” (“La palabra sobre Balmont”, 1936).

La influencia de Balmont sobre Tsvetáieva, como ya hemos mencionado, se destaca en uno de sus primeros poemas “Проснулась улица” (“Se despertó la calle”, 1908). De los diarios personales de Tsvetáieva podemos deducir que conocía la obra “La vida es sueño”, sobre todo a través del motivo que Balmont desarrolló en su propia obra, por ejemplo, en el poema “Раненый” (“Herido”, 1900).

Los investigadores (Mijailova, 1995; Voitekhovich, 2018) subrayan la influencia de Balmont sobre los primeros poemarios de Tsvetáieva “Вечерний альбом” (“El álbum de la tarde”, 2010) donde la rítmica de los poemas es similar a la del libro de Balmont “Под северный небом” (“Bajo el cielo nórdico”) y el poemario “Волшебный фонарь” (“Linterna mágica”, 1912). En este segundo no se observan los motivos españoles, mientras sí están presentes en “Вечерний альбом” (“El álbum de la tarde”). De esta manera, encontramos los motivos españoles y la influencia de Balmont en poemas como “Эльфочка в зале” (“Niña elfo en la sala”, 1908), “Пленница” (“La cautiva”, 1910), “Die stille Strasse” (1910), “Колдунья” (“La hechicera”, 1910). Asimismo, destacamos

la posible influencia de Balmont en el motivo de los claveles, flores que aparecen repetidamente en varios de los poemas del libro.

En el período de 1915 a 1917, los motivos españoles y la influencia de Balmont se manifestaron en dos poemas: “Какой-нибудь предок мой был — скрипач” (“Algún antepasado mío fue violinista”, 1915) y en el primer poema del ciclo “Дон-Жуан” (“Don Juan”, 1917). En 1917 encontramos también una serie de poemas de Tsvetáieva con motivos que pueden estar inspirados por el libro de Balmont “Сонеты солнца, меда и луны” (“Los sonetos de sol, miel y luna”, 1917) que tuvo como epígrafe un texto español.

El año 1919 se puede considerar como el punto álgido de la influencia de Balmont sobre los motivos españoles en Tsvetáieva. En sus diarios y anotaciones personales aparece una gran cantidad de elementos de origen español. Este año Tsvetáieva escribe la obra teatral “Приключение” (“Aventura”) con abundantes elementos y personajes españoles. Este mismo año se escribe el poema “Бальмонту” (“A Balmont”) también repleto de motivos españoles explícitos.

Las canciones populares españolas traducidas por Balmont en el libro “Испанские народные песни. Любовь и ненависть” (“Canciones populares españolas. Amor y odio”, 1911) aparecen explícitamente en el “Повесть о Сонечке” (“Relato sobre Sónchka”, 1937). Muchos elementos propios de la poética de este libro aparecen en los poemas de Tsvetáieva como “Молодой колоколенкой...” (“Como un joven campanario...”, 1918), “Ваш нежный рот — сплошное целованье...” (“Su boca cariñosa es sólo para besar...”, 1918), “Поступь легкая моя” (“Mi ligero paso”, 1918), varios poemas del ciclo “Четверостишия” (“Cuartetos”, 1919) donde Tsvetáieva recurre a las metáforas que Balmont considera propias de la poética de la poesía popular española (por ejemplo, la conocida comparación de los labios con los pétalos de la rosa).

5.2. Capítulo de libro “La influencia de Konstantín Balmont sobre la imagen de España en la obra de Marina Tsvetáieva”

5.2.1. Introducción

En la literatura académica se ha creado una tradición de analizar la obra de Marina Tsvetáieva destacando la influencia que sobre ella ejerce su percepción de diferentes culturas. De esa manera, se conocen los estudios voluminosos dedicados a Alemania

(Korsen-Danileva, 1996; Kuznetsov, 2015; Zakirova, 2015), Francia (Losskaia, 2011) o Italia (Komolova, 2007; Kononova, 2010). Asimismo, existen estudios sobre su relación con la cultura checa (Galiamichev, 2011; Razumovskaia, 1991), polaca (Gildner y Galka, 2003) entre otros. La percepción de España también está presente en la obra de la escritora.

Tsvetáieva compartía la actitud romántica hacia los pueblos como comunidades cerradas con cierto carácter y espíritu o alma. Es significativa su frase: “Во мне много душ. Но главная моя душа — германская” (Tengo muchas almas. Pero mi alma principal es alemana) (Tsvetáieva, 1994c, p. 549). Sin embargo, no es tan relevante qué alma era la principal, sino el hecho de que pueda determinarse con la base del idioma nacional. En la vida de Tsvetáieva, se alternaron y combinaron las experiencias y estancias en diferentes países. Así, a principios de 1915, Tsvetáieva recuerda sus raíces polacas: “В искусстве лжи <...> Моих прабабушек-полячек / Сказалась кровь” (En el arte de mentir <...> De mis bisabuelas polacas / La sangre se ha manifestado) (Tsvetáieva, 1994a, p. 233). Pero la poeta también se sintió atraída por países lejanos con los que no estaba conectada por lazos familiares conocidos por ella. Uno de esos países era España.

Al principio del siglo XX, los motivos españoles son frecuentes en la poesía rusa. Está reconocida la influencia de la cultura francesa sobre la imaginería española en Rusia durante este período: los personajes más recurrentes son Don Juan y Carmen. En el caso de Carmen, está clara la influencia francesa debido a la obra de Prosper Mérimée y la posterior ópera de Georges Bizet. En caso de Don Juan, en ruso su nombre se pronuncia a la manera francesa, *Дон Жуан* (‘Don Zhuan’) en vez de *Дон Хуан* (‘Don Juan’), que sería la transcripción más cercana al español.

Uno de los rasgos de la literatura del Siglo de Plata en Rusia fue el conocer al “otro” (historia, cultura, mentalidad) a través del “yo” artístico propio. De esta manera, mediante el ejemplo de Don Juan se pueden ver las diferentes interpretaciones de esta imagen en los poetas como K. Balmont, V. Briúsov, A. Blok, N. Gumiliov, I. Severianin o la misma M. Tsvetáieva (Sokolova et al.). El más representativo de todos sería K. Balmont, quien usaba los eternos símbolos de Don Juan y Don Quijote, convirtiéndolos en sus propios símbolos (lo cual va a ser característico también de los poetas posteriores como Blok o Ajmátova). Así Balmont mezcla la imagen de Don Juan con la imagen de conquistador y lo interpreta como conquistador de las almas y de los mundos interiores de las mujeres). En esta imagen, Balmont combina la idea del pasado, de la historia de la

humanidad con el futuro y los mundos nuevos. La imagen de Don Quijote aparece más tarde en los años 20, cuando a Balmont le va a interesar más la imagen del profeta de valores morales que resucita los ideales del pasado.

V. Polilova (2012) destaca el papel importante de K. Balmont en la recepción de la literatura española en Rusia del primer tercio del siglo XX y anota que, para este período histórico, el lector ruso conocía principalmente al Quijote, quedándose las demás obras de la literatura española en la periferia. Konstantin Balmont y Boris Yarzó fueron las figuras clave para la difusión de la literatura española. K. Balmont era conocido por su afán por la literatura y cultura española. Dominaba el español y estuvo en España. Este último hecho es relevante, debido a que España a menudo atraía la atención de los escritores rusos que nunca la han visitado, como fue el caso de A. Púshkin, F. Dostoiévski o L. Tolstói. Balmont hizo traducciones del español al ruso de los autores clásicos, como Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina o José de Espronceda, y se interesaba por la obra de los poetas místicos del siglo XVI (Arias-Vigil, 2015).

Los investigadores destacan la relación con Balmont y los elementos españoles principalmente basándose en el poema dedicatorio de 1919 (Voitekhovich, 2019; Arias Vigil, 2015) donde aparece la imagen del hidalgo. Sin embargo, teniendo en cuenta la amistad de M. con el poeta, la influencia no se limitó únicamente a este texto.

5.2.2. Objetivos

En este trabajo se pretende realizar la revisión completa de los motivos españoles en la obra literaria de Marina Tsvetáieva, influenciados por Konstantin Balmont, así como identificar sus fuentes colaterales históricas, biográficas y literarias.

5.2.3. Metodología

Se utilizará una metodología cualitativa de carácter histórico-crítico basada sobre todo en el análisis de las fuentes primarias históricas, esto es, toda la producción escrita de Marina Tsvetáieva. Además, se emplea una metodología hermenéutica comparativa aplicada al ámbito humanístico-literario, intentando en la medida de lo posible reconstruir la interpretación del sentido de la imagería conforme al pensamiento de la autora. Para ello se ponen en común los motivos de una obra específica con su aparición en el resto

de la obra de la autora y tras esta primera aproximación, se compara con el contexto y la vida literaria de la autora para identificar la influencia de Konstantin Balmont de las que toma las imágenes.

5.2.4. Resultados

5.2.4.1. Primeros textos.

Uno de los primeros poemas de Tsvetáieva “Проснулась улица” (“Se despertó la calle...”) (1908) termina con la perífrasis de la fórmula de Pedro Calderón de la Barca que aparece en el título de su drama filosófico “La vida es sueño” (1635): “Уснуť, забыться бы с отрадной думою, / Что жизнь нам грезится, а это — сон!” (Dormir, olvidarse con un pensamiento feliz, / que la vida la soñamos, ¡y esto es un sueño!) (Tsvetáieva, 1994a, p. 11)

En ruso “La vida es sueño” se había publicado en la nueva traducción de K. Balmont en 1902. Además de esta, Balmont había realizado la traducción de seis obras teatrales de Calderón que salieron en 1901, 1902 y 1912. Al mismo tiempo, sabemos que la madre de Tsvetáieva —Maria Aleksandrovna Tsvetáieva— en 1904 (2 años antes de su muerte) estaba aprendiendo español, además de las otras 5 lenguas extranjeras que dominaba (Tsvetáieva, 1995b, p. 390). Es probable que ella tuviera los libros de Calderón en la traducción de Balmont.

En los versos de Tsvetáieva podemos reconocer los elementos del famoso monólogo de Segismundo:

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son (Calderón de la Barca, 1993, p.138).

La traducción de Balmont al ruso dice:

Что жизнь? Безумие, ошибка.
Что жизнь? Обманность пелены.

И лучший миг есть заблужденье,
Раз жизнь есть только сновиденье,
А сновиденья только сны (Calderón de la Barca, 1989, p. 90).

No existen pruebas de que Tsvetáieva ya en aquel entonces hubiera leído a Calderón. La idea de la fórmula “la vida es sueño” pudo aparecer en muchas fuentes; sin embargo, es muy posible que conociera el libro “Edificios ardientes” (“Горящие здания”) que K. Balmont publicó en 1900. La quinta sección del libro “El país del cautiverio” (“Страна Невולי”) llevaba el epígrafe de Calderón “Моя мысль — палач” (“Verdugo es mi pensamiento”) y uno de los poemas de este libro, “Раненый” (“El herido”) dice:

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.

(Me doy cuenta de que la mirada tiene el pecado y la oscuridad
y los pantanos, y el cielo azul.
Existe solo el pensamiento, el mar fantasmal.
Siento que esta vida es sueño.) (Balmont, 2009, p. 248)

Tsvetáieva misma mencionaba que Balmont le interesaba a los 15 años, es decir, en 1907-1908. Esto coincide con la fecha del poema “Se despertó la calle...”. Más tarde Tsvetáieva pudo ver la representación de la obra de teatro de Calderón en el recién inaugurado Teatro de A. Ya. Tairov a finales de 1914, o por lo menos conocer la obra de oídas. En 1918 tenemos pruebas de que en esta fecha ya conocía sin duda la obra de Calderón. En sus diarios aparece el siguiente fragmento: “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” (Най un libro infantil: “Todo es posible en un sueño”, y también en Calderón “La vida es sueño”. Y un inglés encantador ha escrito <...> “Me acuesto exclusivamente para ver los sueños) (Tsvetáieva, 1994c, p. 448).

Los sueños juegan un papel importante en la obra de Tsvetáieva (Aizenshtein, 1992) y, según podemos observar, en su base está la fórmula del dramaturgo español que conoce gracias a K. Balmont, en cuya propia obra este tema había sido muy fructífero.

También es importante destacar que este interés va vinculado con el contexto teatral, que será muy importante para Tsvetáieva en 1918, cuando escribe varias obras dramáticas. El nombre de Calderón que menciona en sus diarios de 1918 indica que es un contexto relevante para su dramaturgia propia de los años 1918-1919. entre ella la obra teatral “Приключение” (“Aventura”) que tiene muchos elementos españoles y que vamos a analizar posteriormente.

El siguiente poema en el que podemos observar la influencia de Balmont es el poema “Эльфочка в зале” (“Pequeña elfa en la sala”) del libro “Вечерний альбом” (“El álbum de tarde”, 1909). El poema está dedicado a Anya Kalin (Anna Samoylovna Kalin), amiga de instituto de las hermanas Tsvetáieva. El poema termina con los siguientes versos: “И в сумерках зимних нам верилось власти / Единственной, странной царевны АНИТЫ” (Y en el crepúsculo del invierno creíamos en el poder / de la única, de la extraña princesa Anita) (Tsvetáieva, 1994a, p. 55).

Según afirma la hermana de M. Tsvetáieva, A. Tsvetáieva, “Pequeña elfa en la sala” se escribió en 1908 después de escuchar la “Danza de Anitra” de la suite de E. Grieg “Peer Gynt” (Tsvetáieva, 2009, p. 265). Anitra, en la obra con el mismo título de H. Ibsen, es la hija del jefe de los beduinos. De esta manera. Anya Kalin se proyecta con la imagen de una princesa del sur, pero Tsvetáieva convierte a la beduina en española usando el hipocorístico de Ana, Anita. Al mismo tiempo, podemos ver la influencia del poema de Balmont (“Анита”) “Anita”, 1903, “española con ojos ardientes” a la que Balmont se dirige poniendo su nombre en español: “Не деве Севера, не нимфе ледяной, / Твердил я вкрадчиво: “Anita! Adorada!” (No a una joven del Norte, no a una ninfa helada, / insinuantemente le repetía: “¡Anita! “Adorada!”) (Balmont, 2009, p. 150).

“Pequeña elfa en la sala” es el poema número 13 en el libro. Es de destacar que los poemas 15 (“Пленница” / “Cautiva”) y 16 (“Шарманка весной” / “Organillo en primavera”) también tienen motivos españoles. El primero describe una infanta en el Escorial y el segundo por primera vez de manera implícita, hace alusión a la ópera Carmen de Bizet.

Dentro del mismo libro tenemos el poema sin fecha “Колдунья” (“Hechicera”) donde podemos reconstruir la relación con los motivos españoles. El mundo de “Hechicera” es el mundo simbólico de la Edad Media católica, que se puede relacionar con diferentes culturas donde hay caballeros, hechiceras quemadas por los abades en el fuego, los elfos. La mención de los elfos puede parecer que se refiere a una temática inglesa o nórdica, pero para Tsvetáieva es una sinécdoque de todo tipo de espíritus de la

naturaleza con los que tiene que ver la hechicera Eva, que se considera “la hermana de los elfos espectrales” y se compara con “viento”, “sueño” y “secreto”. Apuntamos que el nombre de la protagonista, Eva, que se asocia con la Eva bíblica, en su versión rusa en Tsvetáieva “Эва” se corresponde con la pronunciación española, italiana y alemana (Eva), diferenciándose de la pronunciación en francés e inglés (Ève, Eve). El rasgo más español en la imagen de la protagonista es su carácter pasional, que anticipa la imagen de Carmen: “Я — Эва, и страсти мои велики: / Вся жизнь моя страстная дрожь!” (Soy Eva, y mis pasiones son grandes: / ¡Toda mi vida es un apasionante temblor!) (Tsvetáieva, 1994a, p. 34). Los abades persiguen a la hechicera y prometen quemarla en el fuego, lo cual concuerda con la imagen estereotípica de la inquisición española. Persiguen las alegrías terrestres, igual que va a suceder en el poema “Cautiva” del mismo libro: “В чем грех мой? Что в церкви слезам не учусь, / Смеюсь наяву и во сне?” (¿Cuál es mi pecado? ¿Que en la iglesia no aprendo las lágrimas / Llorando despierta y al dormir?) (Tsvetáieva, 1994a, p. 34).

En este poema podemos ver la posible influencia de un poema de Balmont que lleva el mismo título “Hechicera”, de 1903. El poema está escrito con el mismo metro, un anfibraco con combinación de pies de 3 y 4 sílabas con rima ABABAB.

La balada de Balmont con un epígrafe en inglés “She who must be obeyed” de H. Rider Haggard, está dedicada al protagonista que se entregó al poder de la hechicera y encontró la felicidad en su “mentira verdadera”. Pero en el texto de Balmont no hay abades, fogatas, encierro de la hechicera, ni tampoco un caballero. La parte más “española” la añade Tsvetáieva, probablemente, por analogía con otros textos de Balmont.

También es posible la influencia de la obra teatral “La hechicera” de Victorien Sardou, que transcurre en el Toledo del siglo XVI y en la que Sarah Bernhardt representó el papel principal. En diciembre de 1908 la obra fue representada en el teatro Nikitski, y Tsvetáieva tenía entradas para esta representación (Петров: 74).

5.2.4.2. *Don Juan*

La imagen de Don Juan junto con la imagen de Carmen son los ejes temáticos españoles más representativos en la obra de Tsvetáieva, además del contexto literario de la poesía rusa del principio del siglo XX. En cuanto a Don Juan, en diferentes versiones literarias (por ejemplo, en la obra de A. Tolstoi que seguía la interpretación de E. T. A. Hoffmann) de un desalmado lascivo se convierte en gran amante y peregrino, buscador

de un ideal encarnado en Doña Ana (Косенко: 84-85). Sin embargo, entre las versiones contemporáneas de Tsvetáieva, aparece también el Don Juan vengador y lascivo, cuyos raíces podemos encontrar en el poema inacabado de Balmont “Don Juan” (libro “Silencio”, 1898). Algunos investigadores (Sokolova et al., 2013) mencionan que el Don Juan de Tsvetáieva no es seductor, sino un caballero valiente, lo que demuestran sus atributos, la capa y la espada. La espada efectivamente acompaña a Don Juan en la mayoría de las versiones, ya que el castigo lo recibe precisamente por reírse de aquél a quien ha matado, y no directamente por la lujuria. La espada la encontramos también en “Don Juan” de Balmont: “Где блещет шпага, там язык молчит” (Donde brilla la espada, está calada la lengua) (Balmont, 2009, p. 202). Sin embargo, el protagonista seductor también es relevante para Tsvetáieva. De manera paralela desarrolla esta idea usando las imágenes semejantes de Lozen y Casanova en las obras teatrales “Fortuna”, “Aventura” y “Fénix”, las tres del año 1919.

La imagen del Don Juan aparece por primera vez en el poema “hechicero” de 1915, pero no llega a adquirir el protagonismo. Es en 1917 cuando Tsvetáieva va a desarrollar la imagen de Don Juan y crea varios ciclos poéticos en torno a su figura. Los investigadores consideran que Tsvetáieva se basa en la interpretación de Don Juan de Pushkin al crear al personaje (Loskutnikova, 2006). En el primer poema del ciclo, Don Juan aparece en el contexto geográfico de Rusia. El precedente de traer a Don Juan al contexto ruso lo podemos encontrar en Balmont, que une a Don Juan con las mujeres rusas:

Я вспомнил степь. Я вижу за туманом
Усадьбу, сад, нарядный балный 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 доныне.

(Me acordé de la estepa. Veo detrás de la niebla
a casa el jardín, una sala de baile elegante,
donde con el mismo engaño dulce y sentido
yo encendía las miradas de las mujeres rusas.
A la llamada del amor, en la casa de una bella duquesa,
entré silencioso, cual un ladrón.

Las reflexiones sobre Don Juan aparecen más tarde en la carta a B. Pasternak de 14 de febrero de 1925: “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” (No me imagino al Demonio que ame (o destruya) a diez Tamaras. ¿Alguna vez has pensado en la parte ridícula (penosa) de Don Juan? Admirándolo, no lo podría amar: me sentiría incómoda de que después de mí se pueda amar a alguien más) (Tsvetáieva y Pasternak, 2004, p. 106).

El tema se desarrolla también en la carta a O. Kolbásina-Chernova del 29 de febrero de 1925, donde reflexionando sobre nueva relación amorosa de Balmont, explica la imagen de Don Juan: “будь Дон-Жуан глубок, мог ли бы он любить всех? Не есть ли это “всех” неизменное следствие поверхностности? Короче: можно ли любить всех — трагически?” (si Don Juan fuera profundo, ¿podría amar a todas? ¿No sería este “todas” la consecuencia constante de la superficialidad? Es decir: ¿se podría amar a todas trágicamente?) (Tsvetáieva, 1995a, p. 728). Balmont aparece como ejemplo de “Don Juan” poético que, sin duda, está motivado por su obra: “Entonces, ¿nueva aventura? Me alegro de que sea una judía. No será de la Habima de Moscú?” (Tsvetáieva, 1995a, p. 728).

Además, en 1925 Tsvetáieva compara a V. Briúsov con el Comendador, dando a entender su simpatía hacia este arquetipo: “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” (¿Quién gobernaba a las personas y los destinos vivos como Briúsov? <...> a todos les escuchaban. Mientras a Briúsov le obedecían. Algo del convidado de piedra había en sus apariciones en las fiestas de la poesía joven — Juan. El vino se helaba en los vasos) (Tsvetáieva, 1994c, p. 17).

Don Juan aquí se usa como metáfora de los poetas jóvenes del principio del siglo XX. Pero es destacable que los rasgos de Don Juan se siguen adscribiendo a Balmont: “Бальмонт? К нему влеклись. Блок? Им болели. Вячеслав? Ему внимали. Сологуб? О нем гадали” (¿Balmont? Por él, eran atraídos. ¿Blok? Por él, se enfermaban. ¿Viacheslav? A él, le escuchaban. ¿Sologub? Sobre él adivinaban) (Tsvetáieva, 1994c, p. 17). Sin duda, precisamente es la atracción lo que busca Don Juan (aunque también la

enfermedad se puede interpretar como una manifestación fuerte de lo mismo). Indirectamente, sobre Don Juan se proyectará también la imagen de Pushkin como antípoda del Comendador en “Los versos a Pushkin” (Стихи к Пушкину, 1931).

5.2.4.3. Año 1919

En 1919 Tsvetáieva se comunica bastante con Balmont, y en sus cuadernos encontramos varias anotaciones de origen español. Así, Tsvetáieva anota la leyenda sobre el rey español Fernando VI (1746—1759) para quien la muerte de su esposa produjo un fuerte choque y fue causa de una enfermedad mental: “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” (El rey de España, el día del entierro de la Reina a la que amaba mucho, aceptó ir a la caza. Cuando la procesión le alcanzó, la miró y continuó cazando) (Tsvetáieva, 2000, p. 382).

Korkina y Krutikova relacionan con los recuerdos de Saint-Simon sobre la corte española (1721) la historia del Marqués de Santa Cruz, el mayordomo de la reina Isabel (Tsvetáieva, 2000, p. 528): “Маркиз де Санта Крудз, судившийся два раза — за неспособность к браку и за нарушение супружеской верности — и оба раза признанный виновным” (El Marqués de Santa Cruz, juzgado dos veces, por la incapacidad para matrimonio y por el adulterio, y ambas veces reconocido culpable) (Tsvetáieva, 2000, p. 382).

El 29 de julio de 1919 Tsvetáieva escribe acerca de las personas de las que quería rodearse, mencionando Valencia y un duque desconocido:

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 <...>” (Me querría rodear excepcionalmente por los expertos <...> cuando me acuesto, el octavo me recibiría al levantarme con la frase: “Y en 1465, cerca de Valencia, en un lugar llamado “Santa No-sé-qué”, el primer cocinero del duque No-sé-quié cocinó una tarta con no-sé-qué, probando <sin terminar>”) (Tsvetáieva, 2000, p. 386).

El 13 de julio de 1919, en los cuadernos de Tsvetáieva encontramos la mención de España en la siguiente anotación: “A Francia la amo más que un francés, a Alemania,

más que un alemán, a España, más que un español, etc. Mi Internacional es el patriotismo de todos los países, ¡no el Tercero, sino el Eterno! (Tsvetáieva, 2000, p. 358). Este mismo año se escribe la obra teatral “Aventura” (Приключение) donde aparecen tres personajes españoles: el embajador de España, Primer español y Segundo español (los dos últimos se presentan en la lista de personajes como marionetas). Junto con los personajes españoles en el texto aparecen culturemas tales como las mantillas (*мантильи*), el caballero (*кабалеро*) o el hidalgo (*гидальго*). Asimismo, los personajes se caracterizan por los rasgos de carácter propiamente españoles. Una vez lo destaca la invitada francesa: “Надменен, как испанский гранд!” (Es arrogante como un grande de España) (Tsvetáieva, 1994c, p. 513). En los demás casos los personajes se describen a sí mismos: “Что мне бахромчатая шаль / Испании!” (¿Qué me importa el chal con flecos / De España!) (Tsvetáieva, 1994c, p. 481); “Клянусь плащом / И шпагою гидальго: кроме шпаги / Всё — за единый взгляд!” (Juro por mi capa / y por la espada de hidalgo: Excepto la espada, / ¡Lo daré todo por solo una mirada!) (Tsvetáieva, 1994c, p. 513); “Извечный / Прекрасный труд испанца: покоренье / Того, что непокорно. Нынче — той” (Eterna / Y bella labor de un español: conquistar / Lo que es inconquistable. Hoy, a aquella) (Tsvetáieva, 1994c, p. 479); “Нет, даже перед Розой Роз / Не позабуду — что испанец!” (No, incluso ante de la Rosa de las Rosas / ¡No olvidaré que soy español!) (Tsvetáieva, 1994c, p. 482).

En el poema “A Balmont” (1919) se refleja el amor del poeta hacia España. Años más tarde, en “Recuerdos sobre Balmont” (Слово о Бальмонте) de 1936, Tsvetáieva menciona a los distintos autores que tradujo el poeta con diferentes anotaciones. Entre ellos, se mencionan los españoles Calderón (4 tomos de 1400 páginas traducidos por Balmont), Lope de Vega y Tirso de Molina. Para su poema dedicatorio de 1919, Tsvetáieva elige el troqueo de 4 pies, que a menudo se usa en la poesía rusa para imitar los octosílabos españoles, por ejemplo, en “Para España natal...” (На Испанию родную) de A. Pushkin, “El asedio de Pamba” (Осада Памбы) de K. Prutkov, etc. Su derivado es el troqueo de 8 pies en el poema de Balmont “Como español...” (“Как испанец”): “Пышно и бесстрастно вянут / Розы нашего румянца. / Лишь камзол теснее стянут: / Голодаем как испанцы. / Будет наш ответ у входа / В Рай, под деревцем миндальным: / — Царь! На пиршестве народа / Голодали — как гидальго!” (Lujosamente y sin pasión se marchitan / las rosas del nuestro sonrojar. / Solo el jubón está más apretado: / Pasamos hambre como los españoles. / Será nuestra respuesta a la entrada / al Paraíso, debajo del almendrito: / “¡Zar! ¡En el banquete del pueblo / pasamos

hambre como los hidalgos!) (Tsvetáieva, 1994c, p. 493-494). La imagen de hidalgo más conocida es, sin duda, Don Quijote. El contexto de creación del poema lo encontramos en la anotación de Tsvetáieva en noviembre de 1919: “Бальмонт — в женском <...> платке — в постели <...> рядом блюде с картошкой жареной на кофейной гуще: <...> Я перевел Шелли, Кальдерона, <...> Дальше остается только голодная смерть!” (Balmont en un <...> velo en la cama <...> al lado está un plato con patatas fritas sobre los posos de café: <...> Yo traduje a Shelley, Calderón, <...> ¡Solo queda morirse de hambre!) (Tsvetáieva, 2000, p.15-16).

El motivo de la muerte hambrienta se asocia con la imagen de elevación del alma y la posterior clasificación de los pecadores y los justos. Los protagonistas líricos están seguros de que su martirio “español” en la Tierra se les contará como entrada al Paraíso.

Es de destacar también que, después de la cuarta estrofa, en el texto inicialmente salían dos estrofas más sin acabar: “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” (¡Nada pues! A los sirvientes de plaga / Agarra en el miedo como antes / La mandíbula estirada / de todos ... de El Escorial. / No tocaremos con la mirada mendiga, / ¡Bastardo! — de tu comedero, / Ya que de nacimiento está hartado / de la vida la mirada semicerrada) (Tsvetáieva, 1994a, p. 614).

La imagen de El Escorial que aparece en estas estrofas que no entraron en el texto final y, asimismo, en el poema “Cautiva”, de nuevo va asociada con Balmont, aunque probablemente no sea la única fuente de la misma. De tal manera, la mención a El Escorial la podemos encontrar en “El convidado de piedra” de A. Pushkin. En cuanto a la imagen de la “mandíbula estirada”, es alusión a los Habsburgo, ya que el prognatismo es el elemento característico de los retratos de la familia real de la Casa de Austria). V. Bagnó menciona que los viajeros rusos de la época ante todo percibían El Escorial como sepulcro lúgubre de los reyes de España (Bagnó, 2004).

Como afirmación de la cercanía entre Balmont y España, en el mismo 1919 Tsvetáieva copia unos versos de carácter jocoso en español, probablemente escritos por Balmont, porque su nombre figura debajo de su firma; sin embargo, se desconoce el origen de la estrofa (Polilova, 2020): “Me dice mi pecho / Que estoy cuerdo, / Y lo hecho es hecho, / Pero no es derecho. / ¡Ay de mí! izquierdo. / C. Balmont” (Tsvetáieva, 2019: 324). Hasta la fecha es el único texto en español que conocemos escrito con la mano de Tsvetáieva.

Más tarde, el 29 de julio de 1924, Tsvetáieva apuntará en el álbum de E. Liatskoi una canción popular española traducida por Balmont: “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”² (Vanechkova, 2006, pp. 187-188).

Como menciona V. Polilova (2020), asimismo, en el “Relato sobre Sonechka” (1937) Tsvetáieva cita la copla española traducida por Balmont: “Мать, что тебя породила, / Раннею розой была: / Она лепесток обронила — / Когда тебя родила...” (Tsvetáieva, 1994c, p. 332) (texto original en español: “La madre que te parió / Era una rosa temprana / Y se le cayó una hoja, / Que eres tú, linda serrana” (Rodríguez Marín, 1882, p. 8)).

5.2.5. *Discusión*

Tras analizar las obras de Marina Tsvetáieva y sus anotaciones personales de temática española relacionada con Konstantin Balmont, hemos podido observar que son variadas las fuentes de inspiración en la obra del poeta ruso y traductor de obras literarias españolas. Es de destacar que Balmont influye en la imagen de España en Tsvetáieva, por un lado, mediante las traducciones, llevando al lector ruso en general y a Tsvetáieva en concreto las obras originales de la literatura española, aunque como influencia directa solo podemos observar la influencia de “La vida es sueño” de Pedro Calderón de la Barca. Aunque Tsvetáieva menciona las obras de Lope de Vega y de Tirso de Molina en sus recuerdos sobre Balmont, no hay constancia de la influencia directa de estos autores sobre su obra. Es posible que el interés hacia Calderón y el concepto de la vida como sueño puede estar motivado por el interés de Tsvetáieva hacia los sueños, lo que destaca Aizenshtein (1992).

Por otro lado, la producción propia de Balmont influye sobre Tsvetáieva y se puede rastrear en sus textos de temática española, aunque en la mayoría de los casos la influencia de Balmont se ve mezclada con las diferentes interpretaciones de motivos españoles de otros escritores rusos. Sin embargo, precedentes tales como mover a Don Juan a un contexto territorial de Rusia o las alusiones directas en los poemas “La danza de Anitra” o “Hechicera” son más evidentes, aunque no las únicas.

² El original español dice: No quiero que te vayas, / Ni que te quedes. / Ni que me dejes sola, / Ni que me lleves.

Finalmente, podemos observar que los períodos de mayor influencia son dos: El primero entre 1907-1908, cuando Tsvetáieva lee bastantes obras de Balmont, lo que se refleja en numerosos paralelismos con su obra en los poemas de este período. También en el año 1919 aparece el poema “A Balmont”. Después de 1917 cuando Tsvetáieva vuelve a Moscú, los dos poetas que viven uno al lado de otro se ven a menudo. Precisamente en este segundo período (1917-1919) es cuando más se manifiesta la línea española en la obra de Tsvetáieva, y se puede observar la influencia directa en la imagen de Don Juan presente los ciclos poéticos de este período, así como en el año 1919, cuando se hacen varias anotaciones sobre Balmont, además del poema ya mencionado.

5.2.6. Conclusiones

Tras analizar los textos y anotaciones de temática española en la obra literaria de Marina Tsvetáieva y en sus cuadernos y diarios, podemos concluir que el poeta ruso, traductor de varias obras de la literatura española, tuvo una gran influencia sobre la imagen de España en Tsvetáieva. Por un lado, esta influencia se puede percibir a través de sus traducciones del español y, por el otro lado, a través de su obra literaria propia basada en motivos españoles. Asimismo, hemos detectado que la relación de amistad a partir de 1917 con Balmont coincide con el pico de interés hacia la temática española en la obra de Tsvetáieva. La influencia como tal se manifiesta en el año 1919 cuando se escribe el poema “A Balmont” y la obra teatral “Aventura”.

5.3. Artículo “The Spain of Konstantín Balmont: Influence on the Works of Marina Tsvetáieva”

Abstract

Spanish motifs were frequent in Russian literature at the beginning of the twentieth century. Konstantin Balmont is considered one of the most representative poets who used Spanish topics in his work. In the previous studies, we demonstrated the presence of Spanish motifs in the work of Marina Tsvetaeva. In the present study, we examine Balmont’s influence on Tsvetaeva’s Spanish motifs in her work. Our multidisciplinary perspective will place the biographical, historical-literary, comparative, and intertextual methods of analysis under focus. A comparative analysis of the work of both poets will evince Balmont’s long-term influence on the development of Spanish motifs in Tsvetaeva. Our research also reveals cases of motifs transferred from one author to the other in the Spanish context. Conversely, many motifs of the original Spanish folklore translated by Balmont are assimilated by Tsvetaeva without reference to the Spanish theme. Nevertheless, the Spanish theme, in the case of Balmont, proves to be stable; so that Balmont himself becomes a living embodiment of Don Juan in Tsvetaeva’s texts. Communication with Balmont and plans to write dramatic works on Spanish themes are among the main reasons why Tsvetaeva’s poetry is enriched with elements of Spanish folklore, as we shall conclusively demonstrate in due course in this article.

Keywords: Russian Literature, Marina Tsvetaeva, Konstantin Balmont

5.3.1. Introduction

Spanish motifs in M. Tsvetáieva’s work have been considered, yet sporadically, in recent years, and only researching certain works (Broitman, 2005; Kosenko, 2012; Polilova, 2020). We have undertaken a holistic consideration of this topic in the scope of Tsvetáieva’s entire works and have already published some results of our research (Portnova and Voitekhovich, 2022; Portnova, 2023). This paper will examine in more detail the question of K. Balmont’s influence on Tsvetáieva’s interest in Spain and Spanish motifs in her work, which is essential in our research.

As we shall demonstrate in due course in this study, this influence was multidimensional: it was the influence of Balmont the man who had befriended Marina Tsvetáieva for many years; it was also the influence of Balmont the translator, and author

of numerous translations of Spanish classics; finally, it was also the influence of Balmont's original work, in which Spanish themes play a huge role.

To consider all these aspects we use biographical, historical-literary, comparative and intertextual methods of analysis. Taking into account the close acquaintance and interaction between the two authors (Petrovskaja, 2009; Arias-Vigil, 2015; Voitekhovich, 2018), we shall put forward the hypothesis by which Spanish motifs in Balmont's work influenced not only Spanish motifs in Tsvetaieva's work yet on her whole work beyond the Spanish theme.

5.3.2. *K. Balmont and Spain*

Balmont scholars (Markov, 1988; Polilova, 2012) have noted, since the second half of the 20th century, the role of Spain in K. Balmont's life and Balmont's role as a cultural mediator between Spain and Russia, a keen propagandist and translator of Spanish poetry.

Spain occupied a special place in Balmont's work. The poet was fluent in Spanish and often visited Spain (Bagnó 2004), while many Russian poets, writers and artists who embodied the images of Spain in their work were never in Spain (for example, A. Pushkin, who was never abroad).

Balmont was interested in the work of sixteenth-century Spanish mystic poets (Arias-Vigil, 2015), translated Spanish folk songs and such authors as Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, St. Teresa of Ávila, José de Espronceda, José Zorrilla, Francisco Rodríguez Marín, Augusto Ferrán, Luis Belmonte Bermúdez, Góngora, etc³. E. Andreeva, the poet's second wife, noted that Spain was Balmont's favorite country, and Balmont called Spanish the most singsongy and colorful of all European languages (Polilova, 2012). Balmont was one of the first Russian poets to conceptualize the contrasts of the Spanish character (Balashova 2011), having outlined his concept already in the poem "Испанский цветок" (Spanish Flower) in the collection "Будем как солнце" (Let's be like the Sun) (1903).

In connection with the 300th anniversaries of Calderón (1900) and Cervantes's Don Quixote (1905), interest in Spanish literature and Spanish drama of the Golden Age in Russia increased dramatically (Polilova, 2012). Calderón's plays translated by Balmont were timely, as evidenced by their successful stage fate. The productions were

³ For a complete list of K. Balmont's translations from Spanish into Russian see Polilova (2012, 90-91).

actively discussed in the press and played an uppermost role in the development of the Russian theater of the Silver Age.

5.3.3. *Relationship between M. Tsvetaïeva and K. Balmont*

In her memories of her mother, Ariadna Efron would write:

Как возникла дружба Марины с Бальмонтом — не помню: казалось, она была всегда. Есть человеческие отношения, которые начинаются не с начала, а как бы с середины и которые вовсе не имели бы конца, не будь он определен всему сущему на земле. Они длятся и длятся, минуя исходную, неустойчивую пору взаимного распознавания и итоговую, болевую — разочарований. (I don't remember how Marina's friendship with Balmont came about: it seemed to have always been there. There are human relationships that do not begin from the beginning, but like from the middle, and these seem to have no end at all if these were not determined by everything that exists on earth. They go on and on, passing through the initial, unstable period of mutual recognition and the final, painful period of disappointment⁴) (Efron, 1989, pp. 94-95).

The personal acquaintance of the poets took place on June 13, 1916, in Moscow, when V. Nilender brought Balmont to visit Anastasia and Marina Tsvetaïeva (Azadovsky, 1992; Petrova, 2014). The poets lived nearby: Balmont lived at 15 Bolshoi Nikolopeskovsky Lane (Большой Николопесковский переулок, 15) and Tsvetaïeva at 6 Borisoglebsky Lane (Борисоглебский переулок, 6). During the difficult years of the Revolution and Civil War, they supported each other, and Tsvetaïeva would bring Balmont food and clothes (Tsvetaïeva 1994a, p. 614). During the period of emigration (Balmont left Russia in 1921; Tsvetaïeva in 1922) their friendship was not interrupted.

Marina Tsvetaïeva's interest in the work of K. Balmont preceded their personal acquaintance, and if we rely on her testimony, its beginning should be dated by 1906-1907, although Balmont's books (including translations from Spanish) could have appeared in the Tsvetaïevs' house even earlier. While working on the poem "Молодость" (Youth) (November 18, 1921), Tsvetaïeva left a note in her notebook: "Революцией увлекалась 13-ти лет, Бальмонту подражала 14-ти лет" (I was fond of the Revolution when I was 13, and imitated Balmont when I was 14) (Tsvetaïeva, 1994b, p. 498).

From A. Vinogradov's letter to V. Vatagin on June 15, 1908, we gather that even at the age of 16 this interest continued: "Марина Цветаева была до приезда нашего у Некрасовых и Madame Некрасова получила несколько неприятных впечатлений:

⁴ Here and in continuation the translations of the original sources in Russian are done by the authors.

Марина что-то говорила о Бальмонте, М. П. назвала его Бальмошкой и сказала о нем какой-то вздор, Марину это взорвало, она нагородила кучу дерзостей” (Marina Tsvetáieva was at Nekrasov’s house before our arrival and Madame Nekrasov received some unpleasant impressions. Marina said something about Balmont, M. P. called him *Balmoshka* and said some nonsense about him, Marina was blown away by this, and she made a bunch of impertinences) (Tsvetáieva, 1999, p. 10). Shortly after this incident, Tsvetáieva purchased Balmont’s *Complete Collected Poems* in three volumes, leaving many notes on it (Bashkirova and Voitekhovich, 2020). In the second volume is recorded the date of purchase of the book: February 13, 1910. In total, Tsvetáieva handmarked 44 poems in the first volume, 14 in the second and 27 in the third (Petrova 2014). Tsvetáieva later dedicated two essays to Balmont, “Бальмонту” (To Balmont) (1925) and “Слово о Бальмонте” (A Word about Balmont) (1936).

In this work, we will analyze the influence of K. Balmont on the Spanish motifs in the works of Marina Tsvetáieva before the beginning of her period of immigration in the 1920s. The influence of Balmont on Tsvetáieva did not end in 1920, as proved in the aforementioned essays of 1925 and 1936, as well as “The Tale of Sonechka” (1936). Nevertheless, there is no evident influence on Spanish motifs after 1920, except for occasional references in some works.

5.3.4. Influence of K. Balmont on the Spanish motifs of M. Tsvetáieva

5.3.4.1. Поэм “Проснулась улица” (*The Street Woke Up*)

The presumed influence of Spanish motifs can be identified already in one of the first poems by Marina Tsvetáieva that reached us, “Проснулась улица” (The Street Woke Up...), written in March 1908 (Portnova and Voitekhovich, 2022). The poem ends with the lines: “Уснуть, забыться бы с отрадной думою, / Что жизнь нам грезится, а это — сон!” (To fall asleep, to forget with a pleasant thought, / That life is a dream, and this is a dream!) (Tsvetáieva, 1994a, p. 11). The idea “life is a dream” from Pedro Calderón de la Barca’s play with the same title as the end of Segismundo’s famous monologue Balmont translated like: “Что жизнь? Безумие, ошибка. / Что жизнь? Обманность пелены. / И лучший миг есть заблужденье, / Раз жизнь есть только сновиденье, / А сновиденья только сны” (What is life? Madness, error. / What is life? A shroud of deceit. / And the best moment is a delusion, / Since life is only a dream, / And dreams are only dreams) (Balmont, 2010d, p. 721). In Russian, this play was published in a new translation by K. Balmont in 1902, and it is possible that Tsvetáieva’s

mother had these translations with her when she began to study Spanish, had these translations (six of Calderón's dramas were published in three editions in 1901, 1902 and 1912).

As noted above, Tsvetaïeva attributes the beginning of her interest in K. Balmont to the years 1907-1908. Tsvetaïeva's first extant poems date from 1908 (with the exception of the 1906 poem "Не смейтесь вы над юным поколением!" (Do not laugh at the young generation!) and children's poems from her autobiographical prose). In 1918, she knew about Calderón's "Life is a Dream" for sure: "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"" (There is a children's book: "In a dream, everything is possible", and Calderón's "Life is a dream." And some charming Englishman wrote <...> "I go to bed solely to dream) (Tsvetaïeva, 1994d, p. 448).

There is conclusive evidence that Tsvetaïeva had already read Calderón by 1908. Tsvetaïeva could have encountered numerous variations of the same formula elsewhere, but she could hardly have missed Balmont's book "Горящие здания" (Burning Buildings) (1900), the fifth section of which, "Страна Невели" (The Land of Captivity) had an epigraph from Calderón "Моя мысль — палач" (My thought is an executioner)) and the poem "Раненый" (The Wounded One) the third stanza of which reads as follows:

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.
(I am conscious of sin and darkness in my sight,
and the marsh and the blue sky,
There's only a thought, there's a phantom sea,
I feel that this life is a dream) (Balmont, 2010a, p. 251).

Balmont's three-volume collection of "Горящие здания" (Burning Buildings) was bought by Tsvetaïeva in February 1910, but the text itself may have been familiar to her from an earlier edition. "Burning Buildings" (1900) enjoyed great fame not only as an example of the new art but also as a book in tune with the revolutionary sentiments close to the young Tsvetaïeva.

5.3.4.2. “Вечерний альбом” (*Evening Album*) (2010)

Young Tsvetáieva learned from Balmont both to write poetry and to compose books (Voitekhovich, 2018). She acquired Balmont’s three-volume book (1908-1909) while working on her debut collection “Вечерний альбом” (*Evening Album*) (1910), the compositional “rhythmics” of “*Evening Album*” appear to be close to the rhythmics of Balmont’s book “Под северным небом” (*Under the Northern Sky*) (Voitekhovich, 2018). Young Tsvetáieva denied any influence of other authors on her poetry, and yet the numerous borrowings and echoes from different authors is undeniable (M. Meikin called it “poetics of appropriation”). This contradiction is resolved within the dialogical concept of influence: “Цветаевой необходимо чужое произведение — как носитель темы, сюжета, мотива, идеи, а иногда и метра, — потому что собственный текст она мыслит всегда как ответ” (Tsvetáieva needs someone else’s work — as a carrier of theme, plot, motif, idea, and sometimes even meter — because she always thinks of her own text as a response) (Shevelenko, 2002, p. 47). And very often these foreign works sprang from Balmont.

Both Tsvetáieva herself and her critics and researchers have highlighted the similarities between Tsvetáieva’s first two books of poetry. Mijailova (1995) notes the influence of K. Balmont in M. Tsvetáieva’s second collection “Волшебный фонарь” (*Magic Lantern*) (1912), pointing out the similarity of the poems “Душа и имя” (*Soul and Name*) and “Молитва морю” (*Prayer to the Sea*) to Balmont’s poems “Морская душа” (*Sea Soul*) and “Дух волны” (*Spirit of the Wave*). Tsvetáieva mythologizes her image by developing the maritime semantics of her name (the name Marina is derived from Latin “*marīnus*”, “marine”), and in this, indeed, she comes closer to Balmont, who praises the sea and all kinds of elements (Voitekhovich, 2018). However, we do not find Spanish motifs in the collection “Волшебный фонарь” (*Magic Lantern*), whereas in the first book “Вечерний альбом” (*Evening Album*) (1910) they are present.

5.3.4.3. Поэм “Эльфочка в зале” (*Elf Girl in the Hall*)

In the poem “Эльфочка в зале” (*Elf Girl in the Hall*) (1908), dedicated to Tsvetáieva’s high school friend Anna Kalin (1896-1984), the Spanishized form of the name Anna appears: “И в сумерках зимних нам верилось власти / Единственной, странной царевны Аниты” (And in the twilight of winter we believed in the power / Of the only, strange Princess Anita) (Tsvetáieva, 1994a, p. 55). According to A. Tsvetáieva,

“Elf Girl in the Hall” was written after listening to “Anitra’s Dance” from E. Grieg’s suite “Per Gynt” (Tsvetáieva, 2008). Anitra in G. Ibsen’s play is the daughter of a Bedouin chief, a southern princess, but Tsvetáieva makes a Spanish woman out of a “Moorish woman”, using the Spanish diminutive and affectionate suffix “-ita”, as in the name of the heroine of Balmont’s poem “Анита” (Anita) (1903), “испанка стройная с горящими глазами” (a slender Spanish woman with burning eyes), to whom the hero addresses: “Не деве Севера, не нимфе ледяной, / Твердил я вкрадчиво: “Anita! Adorada!”” (Not to the maiden of the North, not to the icy nymph, / I said ingratiatingly: “Anita! Adorada!”) (Balmont, 2010a, p. 402).

5.3.4.4. Поem “Prisoner” (Пленница)

At number XIV in the section “Детство” (Childhood) of the “Вечерний альбом” (Evening Album) is the poem “Пленница” (Prisoner), in which Spanish motifs appear most vividly throughout the book. The poem is dedicated to the image of a princess trapped in the Spanish palace of El Escorial, the monastery and residence of the King of Spain. The poem constitutes ekphrasis, which is reinforced by the portrait motif in the preceding poem in the book, “Эльфочка в зале” (Elf Girl in the Hall): “Как будто старинный портрет перед вами!” (As if an ancient portrait were before you!); “И кто-то светло улыбался с портрета” (And someone brightly smiled from the portrait) (Tsvetáieva, 1994a, p. 55). Spanish Infantes received the greatest popularity in painting on the canvases of Diego Velázquez (1599-1660). One of Velazquez’s models was the fourteen-year-old Infanta María Teresa of Spain (1638-1683), daughter of the Spanish king Philip IV and Isabella of France. María Teresa was born at Escorial and was the first wife to King Louis XIV of France. Tsvetáieva alludes to Velazquez in various sources (see Portnova and Voitekhovich, 2022), including Balmont’s collection “Будем как солнце” (Let Us Be Like the Sun), which includes the poem “Веласкес” (Velázquez) (1903, cycle “Сознание” (Consciousness)). The poem refers to the Infanta and Philip IV. Velázquez is also mentioned in Balmont’s poem “Аккорды” “Chords” from the cycle of the same name in the collection “Тишина” (Silence) (1897).

5.3.4.5. Poem “Die stille Strasse”

Mijailova (1995) believes that there is further influence of Balmont in the young Tsvetáieva’s work than in other major poets of the time and notes the similarity of

Tsvetáieva's sonnet "Die stille Strasse" (1909) with a fragment from Balmont's unfinished poem "Дон-Жуан" (Don Juan) from "Тишина" (Silence), 1897:

Die stille Strasse: юная листва
Светло шумит, склоняясь над забором,
Дома — во сне... Блестящим детским взором
Глядим наверх, где меркнет синева.
(Die stille Strasse: young foliage
Lightly murmurs, leaning over the fence,
The houses are in a dream. With a child's brilliant eyes
We look upward, where the blue is fading) (Tsvetáieva, 1994a, p. 51).

La luna llena... Полная луна...
Иньес, бледна, целует, как гитана.
Те амо... амо... Снова тишина...
Но мрачен взор упорный Дон Жуана.
(La luna llena... The full moon...
Inés, pale, kisses like a gitana.
Te amo... amo... Silence again...
But Don Juan's gloomy gaze is stubborn) (Balmont, 2010a, p. 189).

Like Balmont, Tsvetáieva uses the 5-stop iambic, the sonnet form, the open masculine rhyme with "-a": "листва-синева", "луна-тишина" ("foliage-blue", "moon-silence"), and inserts a phrase in another language in an attempt to create alliteration (the onomatopoeia of the rustling of leaves). Here as well she takes lessons from Balmont, the recognized corypheus of the alliteration style of the modernist era. The motif of "silence" is also repeated.

5.3.4.6. Поет "Колдунья" (Sorceress)

Researchers have noted that the poem "Колдунья" (The Sorceress), written on behalf of the sorceress Eva, metrically reproduces Balmont's poem of the same title (Shevelenko, 2002). Tsvetáieva places the poem in the section "Только тени" (Only Shadows), while Balmont places his poem in the collection "Только любовь" (Only Love). Balmont's ballad (with the English epigraph "She who must be obeyed" from R. Haggard) is dedicated to a hero who has given himself over to the sorceress's power and found happiness in her "truthful deception." But in Balmont's text, there are no abbots, no bonfires, no imprisonment of the sorceress, and no knight. Tsvetáieva shifted the plot toward Spanish associations and the imagery of Balmont's other texts (for example,

Balmont's sonnet "Лунный свет" (Moonlight) of 1894 contains both elves and the moon).

But in this case, the influence of Balmont was combined with the influence of the play "The Sorceress" by Victorien Sardou, about which V. Petrov wrote in connection with Tsvetaïeva (Petrov, 2002). According to the researcher, in 1908 Tsvetaïeva bought tickets to all Russian performances of Sarah Bernhardt ("Sorceress" took place on December 15). The action of the play unfolds in the XVI century in Toledo, where any communication between Muslims and Christians is forbidden by the Inquisition. Events are played out around the love of the chief of guards Don Enrique and the Moorish woman Zoraya (performed by Sarah Bernhardt), who must be burned at the stake. Tsvetaïeva returns to this plot many times, making the main character any Spanish woman, Carmen, or a Jewish heroine. However, in all variations, the plot remains Spanish. In this case, the presence of elves partially offsets this shift toward Spain, making the plot more international (and the name of Eva refers to the foremother of all mankind).

5.3.4.7. Motif of carnations

Some of the poems in "Вечерний альбом" (Evening Album) contain elements of presumably Spanish origin, although the Spanish theme does not come to the fore. For example, in the poem "Мама в саду" (Mother in the Garden) there is a carnation, one of the most frequent images in Balmont's poetry in a Spanish context (cf. "Быть может, предок мой был честным палачом" (Perhaps my ancestor was an honest executioner...), 1899). The carnation is one of the stable attributes of the Spanish female image (cf. 4.3.1, 4.5 below). While we find roses in Tsvetaïeva quite often, the carnation is extremely rare. The poem "Мама в саду" (Mother in the Garden) was dedicated to Galina Diakonova, who liked the poem (Tsvetaïeva, 2008), but it was written out of connection with her. The poem describes a scene of a mother trying to pin a carnation to her son's hair. One might assume that the mother is pinning the flower that was given to her, thereby giving up the love offered for her son's sake. But the flower is not pinned, symbolically showing that the past does not let go of the heroine.

5.3.5. Poems of 1915-1917

In the period 1915-1917, we find two poems by Tsvetaïeva on Spanish motifs, in which we can guess the probable influence of K. Balmont.

5.3.5.1. Поem “Какой-нибудь предок мой был — скрипач” (*Some ancestor of mine was a violinist*) (1915)

Tsvetaïeva’s poem “Какой-нибудь предок мой был — скрипач” (*Some ancestor of mine was a violinist*) (1915) was written under the influence of S. Parnok. A. Tsvetaïeva remembered how S. Parnok in 1915 read to her sisters her poem dedicated to her ancestors:

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, бледнолицый,
Как завидишь певца с гитарою
Или женщину с красной гвоздикой?
(I don’t know my ancestors — who are they?
Where did they come from the desert?
Only my heart beats with excitement -
When we speak of Madrid.

My great-grandson, with our old blood,
Do you blush, pale-faced one,
When you see a singer with a guitar.
Or a woman with a red carnation?) (Parnok, 1998, p. 177)

Many Jews in Eastern Europe were descendants of Sephardim expelled from Spain during the Reconquista. Members of the Parnoj family, who settled in Taganrog in the mid-19th century, also belonged to them. Tsvetaïeva creates for herself an image of an ancestor more reminiscent of a gypsy and does not emphasize the connection with Spain.

Belyakova (2000) notes that the poems were written in 1915 in Koktebel eight days apart (June 15 and 23), as if in the order of competition or poetic dialog. However, it is possible that the theme for both poems was Balmont’s lines from the poem “IV. Красный цвет” (IV. Red Color) (1899): “Быть может, предок мой был честным палачом...” (It may be that my ancestor was an honest executioner...) (Balmont 2010a, 213). This expands the range of contexts indicated by I. Belyakova.

Balmont's poem is placed in the collection "Горящие здания" (Burning Buildings) (1900) after the poem "Как испанец" (Like a Spaniard) and creates a mythical genealogy in which the ancestor of the lyrical hero turns out to be an executioner. The quotation from Calderón "Моя мысль — палач" (My thought is an executioner) opens the cycle "Страна неволи" (The Land of Captivity) from the same collection "Горящие здания" (Burning Buildings"), which suggests that the executioner in Balmont's poem could also be a Spaniard. Noteworthy is the consonance of the professions in Russian "палач" (executioner) and "скрипач" (violinist), placed by both authors in rhyme position, although in a different case: "был честным палачом", "был — скрипач" ("was an honest executioner", "was a violinist"). What is even more remarkable is that the executioner's profession evokes negative associations, unlike the violinist's, but Tsvetáieva shows that her violinist leads a life of crime. Balmont's poem ends with the words "Я буду палачом" (I will be an executioner) (Balmont 2010a, 213), while Tsvetáieva draws a parallel between her own activities and the character of her ancestor: "Таким мой предок был скрипачом. / Я стала — таким поэтом" (Such my ancestor was a violinist. / I became such a poet) (Tsvetáieva, 1994a, p. 238).

5.3.5.2. The "Don Juan" cycle

In 1917 Tsvetáieva created a cycle of seven poems "Дон Жуан" (Don Juan). The images of Don Juan and Carmen were formed on the basis of many sources of very different origins, one of which was the work of K. Balmont.

V. Bagnó (2005) notes that Balmont's image of the Spaniard finds full expression in his image of Don Juan. For Balmont the real Spaniard is Don Juan. Presumably, already in 1909 Tsvetáieva knew Balmont's unfinished poem "Дон Жуан" (Don Juan) (see the comments on "Die stille Strasse" above).

In the first poem of Tsvetáieva's cycle "Don Juan", the action takes place not in Andalusia, but in Russia. In this Tsvetáieva directly follows the content of the fourth part of Balmont's Don Juan:

Я вспомнил степь. Я вижу за туманом
Усадьбу, сад, нарядный бальный зал,
Где тем же сладко-чувственным обманом
Я взоры Русских женщин зажигал.
(I remember the steppe. I see beyond the fog

The manor house, the garden, the ornate ballroom,
Where with the same sweet and sensual deception
I lit up the eyes of Russian women) (Balmont, 2010a, p. 191).

Balmont's predecessor was Lord Byron, who described in his epic (also unfinished) poem "Don Juan" the appearance of a Spanish young man at the Russian court. But Balmont as a source was more relevant for Tsvetaieva.

It is noteworthy that even outside of literary texts, Tsvetaieva associates Don Juan with Balmont. In 1925 Tsvetaieva ironizes Balmont and Bryusov by comparing them to Don Juan and the Commander ("Герой труда" (Hero of Labor), 1925). The connection of Balmont's image with Don Juan can be followed later as well (see the letter to B. Pasternak of February 14, 1925 and the letter to O. E. Kolbasina-Chernova of February 29, 1925).

5.3.5.3. The poems of 1917

In 1917 Balmont published the book "Сонеты солнца, меда и луны" (Sonnets of the Sun, Honey, and Moon) (1917), prefacing it with an epigraph translated from Spanish: "Слово песни — капля мёда, / Что пролился через край / Переполненного сердца" (The word of a song is a drop of honey, / That spilled over the edge / Of an overflowing heart) (Balmont 2010c, 348). Whereas "honey" had only occurred twice before in Tsvetaieva's poetic texts (see "Добрый колдун" (The Good Sorcerer) and "Герцог Рейхштадтский" (The Duke of Reichstadt), in 1918 honey is mentioned in four of her poems: "Страстный стон, смертный стон" (Passionate Moaning, Mortal Moaning) (April 24, 1918), "А потом поили медом" (And Then Drinking Honey) (August 18, 1918), "Там, где мед — там и жало" (Where Honey Is, There Is Sting) (August 26, 1918), and "Не любовь, а лихорадка" (Not Love, but Fever) (November 20, 1918). The influence of the title and Balmont's Spanish epigraph is very likely here.

The collection also included two "Spanish" sonnets, "Бой" (The Fight) and "Кальдерон" (Calderón). "The Fight" describes the bullfight in Seville, the square and the exit of the bull. Before 1917, in Tsvetaieva's poetic texts bulls do not appear at all. But in 1917 we find two poems with this image: "Ночь. — Норд-Ост. — Рев солдат. — Рев волн..." (Night. — Nord-Ost. — The roar of soldiers. — The roar of waves...) (October 1917) and "Цыганская свадьба" (Gypsy Wedding) (June 25, 1917).

The poem “Calderón” develops the central idea of Calderón’s drama “Life is a Dream.” In 1918, in Tsvetaïeva’s notebooks, this motif comes to life again in the words of her daughter: “Марина! Ты знаешь? Всё — сон. Днём снится, как ночью. Всё снится: Пасха, колокола... И смерть — сон” (Marina! Do you know? Everything is a dream. I dream by day as I dream by night. Everything is a dream: Easter, bells... And death is a dream) (Tsvetaev a 2000, 265) and “Сна нет, Марина. Сон не снится. Сон — покрывало. Серое. Под ним — жизнь” (There’s no dream, Marina. Sleep is not a dream. Sleep is a blanket. It’s gray. Underneath it is life”) (Tsvetaïeva 2000, 283).

5.3.6. Year 1919: “Приключение” (*Adventure*) and “Бальмонту” (*To Balmont*)

In 1919, Tsvetaïeva has a close friendship with Balmont, and her notebooks are full of topics of Spanish origin. They mention Don Quixote and Sancho Panza, Spain, the legend of the Spanish King Ferdinand VI, the Marquis de Santa Cruz, mayordomo (steward) of the Spanish Queen Elizabeth II, Valencia (Tsvetaïeva 2000). At the same time, Tsvetaïeva records a humorous quintuplet in Spanish, probably written by K. Balmont (It’s possible the poem plays with the Spanish saying “a lo hecho pecho” or the lines from Macbeth “What is done, cannot be undone. To bed! To bed” due to rhythmic and lexical similarities):

Me dice mi pecho
Que estoy cuerdo,
Y lo hecho es hecho,
Pero no es derecho.
¡Ay de mí! Izquierdo.
C. Balmont. (Tsvetaïeva, 2000, p. 324)

(My chest tells me
That I am sane,
And what’s done is done,
But it’s not right.
Woe is me! left).

In the same year, Tsvetaïeva finished the play “Приключение” (*Adventure*), in which three Spanish characters act: the Spanish ambassador and two Spanish marionettes. In the text of the play, there are Spanish realities: *mantillas*, *caballeros*, *hidalgos*, Spanish grand, Spanish fringed shawl, as well as images common but characteristic of the Spanish

context (cloak, sword, etc.). Balmont's influence and increased interest in Spain, justified by close communication with the poet, is evident.

In the same 1919 Tsvetaïeva wrote a poem "Бальмонту" ("To Balmont") with explicit Spanish motifs. For her dedication, Tsvetaïeva chooses a 4-stanza chorus, which often imitates the Spanish 8-syllable poem, used in Spanish romance:

Пышно и бесстрастно вянут
Розы нашего румянца.
Лишь камзол теснее стянут:
Голодаем как испанцы.
(The roses of our blush
The roses of our blush.
Only our camisole is tighter:
We starve like Spaniards) (Tsvetaïeva, 1994c, p. 493)

Будет наш ответ у входа
В Рай, под деревцем миндальным:
— Царь! На пиршестве народа
Голодали — как гидальго!
(There'll be our answer at the entrance
To Paradise, under the almond tree:
- King! At the feast of the people
We starved like *hidalgo*!) (Tsvetaïeva, 1994c, p. 494)

Hidalgo is a poor Spanish nobleman of the 16th-17th centuries. The most famous image of representatives of this social stratum is Don Quixote. The documentary commentary on this poem is Tsvetaïeva's record made in November 1919: "Бальмонт — в женском <...> платке — в постели <...> рядом блюдце с картошкой жареной на кофейной гуще: <...> Я перевел Шелли, Кальдерона, <...> Дальше остается только голодная смерть! (Balmont — in a woman's <...> shawl — in bed <...> next to a saucer with potatoes fried on coffee grounds: <...> I translated Shelley, Calderón, <...> The only thing left from here is hungry death!) (Tsvetaïeva, 2000, pp. 15-16).

The motif of starvation leads to the image of the ascension of the soul and the subsequent sorting of sinners and righteous. The lyrical heroes are sure that their "Spanish" martyrdom on earth will be counted for a pass to Paradise.

After the fourth stanza, originally there were the following lines in the text:
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.
 (Well! — And yet the plague-stricken servants
 Holds in fear, as he did,
 The jaw of the pestilent jaw
 of the Escorial.
 Let us not touch the beggar's eye,
 Bastard! — of your trough,
 for we've always been satiated
 The half-closed eye of life) (Tsvetáieva, 1994a, p. 614).

Previously we've seen the image of Escorial in the poem "Пленница" (Prisoner). The Russian word "царей" (tsars), "князей" (princes) or "владык" (lords) fits perfectly into the omission: "Оттопыренная челюсть / Всех <владык> Эскуриала" (The jaw of all <lords> of the Escorial). But perhaps Tsvetáieva wanted to find something stylistically more appropriate. The fragment speaks about the Habsburgs, who possessed this particular portrait trait (protrusion of the jaw).

The onion mentioned in the text is most likely a Spanish onion, which is characterized by its larger size. In literature, the image can be found in Andrei Bely's story "Серебряный голубь" (The Silver Dove) (1909): the hero Chukholka takes a large Spanish onion to his mother as a gift for lack of money. In the context of 1919, the Spanish onion is a symbol of poverty, as is the *hidalgo*.

5.3.7. Spanish Folk Songs

As researchers (Kalashnikova, 2015; Polilova, 2020) have noticed, in "Повесть о Сонечке" (The Tale of Sonechka) (1937) Tsvetáieva quotes a Spanish *copla* (a type of folk song) in Balmont's translation:

Мать, что тебя породила,
 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 <...>)

(The mother that bore you,
Was an early rose
She dropped a petal
When she gave birth to you...

(It is only when I think of Sonechka that I understand all these comparisons of women with flowers, eyes with stars, lips with petals <...>)) (Tsvetaïeva, 1994d, p. 332).

As E. Kalashnikova (2015) notes, Tsvetaïeva must have known K. Balmont's book "Испанские народные песни. Любовь и ненависть" (Spanish Folk Songs. Love and Hate) (1911) in 1918, as the two poets were neighbors and closely communicated during the period 1918-1919. The book includes translations of three genres of Spanish folk songs: *soleares* (three-line songs), *coplas* (four-line songs), and *seguidillas* (seven-line songs). The *copla* quoted above opens the book and is the first poem in the section "Влюбленность" (Falling in Love).

Balmont (Balmont, 2010c, p. 290) notes in the preface to the book that the Spanish way of expressing love is that the object of love is seen in all its details under the bright rays of the sun (in contrast to the vagueness of outlines, shrouded in haze, in northern countries). Hence the desire to describe the object of love in every detail:

"Южанин видит все лицо, и для каждой отдельной части его он находит чарующий образ. Он видит, что губы напоминают гвоздику, любимый цветок испанцев, что рот напоминает закрывшиеся лепестки, что зубы — как жемчуг в темнице из кораллов, и он описывает подробно все лицо, поэтизируя каждую подробность. Он говорит о глазах. Но вы думаете, что глаза — не более как глаза? Какая ошибка! Глаза состоят из зрачка, всегда переменчивого, из белка с синими жилками, напоминающими облачное небо, из острых, как иглы, ресниц, черных, как ночь, из бровей, похожих на луну в новолуние" (The Southerner sees the whole face, and for each separate part of it, he finds an enchanting image. He sees that the lips resemble the carnation, the favorite flower of the Spaniards, that the mouth resembles closed petals, and that the teeth are like pearls in a prison of coral, and he describes in detail the whole face, poetizing every detail. He talks about the eyes. But do you think the eyes are nothing more than eyes? What a mistake! The eyes consist of the pupil, always variable, of the whites with blue veins resembling the cloudy sky, of the lashes as sharp as needles, black as night, of the eyebrows like the moon at the new moon) (Balmont, 2010c, p. 290).

Kalashnikova (2015) provides several examples of such techniques in Tsvetaïeva's work in 1918. For example, in a poem dedicated to her daughter Alya

(October 1918), the eyes are compared to stars: “Ясны звезды — под лобиком” (Clear stars — under the brow) (Tsvetaïeva, 1994a, p. 431). Let us compare these images with Spanish songs translated by Balmont: “Брови твои — как две новых луны, / Очи — две утренних ярких звезды” (Your eyebrows are like two new moons, / Your eyes are two bright morning stars” (Balmont, 2010c, p. 298).

Another motif is the metaphor of the mouth, borrowed from the lines “Твой нежный рот — тюрьма, / Темница без ключей” (Your tender mouth is a prison, / A prison without keys) (Balmont, 2010c, p. 299). They inspire Tsvetaïeva’s 1918 lines “Ваш нежный рот — сплошное целованье...” (Your tender mouth is entire a kissing...) (Tsvetaïeva, 1994a, p. 457). The author also notes the influence of Balmont’s translations on the image of a woman’s footsteps from the lines “Этой легкою ногою, / Этой поступью воздушной, / Столько ты людей убила, / Как песку на дне морском” (With this light foot, / With this airy footstep, / So many people you have killed, / Like sand at the bottom of the sea” (Balmont, 2010c, p. 305). “Footstep” is transferred to Tsvetaïeva in a 1918 poem: “Поступь легкая моя, / — Чистой совести примета — / Поступь легкая моя, / Песня звонкая моя” (My light footstep, / — Pure conscience is a sign — / My light footstep, / My ringing song” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 436).

Finally, Kalashnikova (2015) notes that in the cycle “Quatrains” (1919) Tsvetaïeva writes, in collaboration with her daughter, a quatrain inspired by a Spanish lullaby translated by Balmont: “Пред дверью, что в Рай ведет, / Продают башмачоночки, / Для маленьких ангелов, / Которые босы” (Before the door that leads to Paradise, / They sell slippers, / For little angels, / Who are barefoot” (Balmont, 2010c, p. 355). Tsvetaïeva’s text also contains the image of barefoot angels: “Не стыдись, страна Россия! / Ангелы — всегда босые... / Сапоги сам черт унес. / Нынче страшен — кто не бос!” (Don’t be ashamed, country of Russia! / Angels are always barefoot... / The devil himself took away the boots. / Nowadays it is terrible who is not barefoot!” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 502). We find the same motifs in Tsvetaïeva’s poem “Простите Любви — она нищая!” (Forgive Love — she is a beggar!) (December 30, 1919): “Босая теперь — как ангелы! / Не знает, что ей сафьянные / В раю башмачки стоят” (Barefoot now — like angels! / Doesn’t know that *saffian* shoes wait her in paradise) (Tsvetaïeva, 1994a, p. 505).

However, the above examples are far from exhausting the influence of “Испанские народные песни” (Spanish Folk Songs) translated by K. Balmont on M. Tsvetaïeva’s work. Thus, in the *copla* quoted in “Повесть о Сонечке” (The Tale of

Sonechka), the mother is compared to a rose. The comparison of lips with roses will meet with Tsvetáieva in the poem “Маленькая сигарера” (Little Cigarrera) (1919), dedicated to S. Golliday, the heroine of “The Tale of Sonechka” (1937): “Губки красные — что розы: / Нынче пышут, завтра вянут” (Red lips are like roses: / Today they bloom, tomorrow they wither) (Tsvetáieva, 1994a, p. 474).

We noted earlier that Tsvetáieva probably became acquainted with Balmont’s translations in 1918-1919, but as early as 1917 in the poem “Нет! Еще любовный голод...” (No! The hunger for love...) (August 23, 1917) there is a comparison of the mouth to “the petals of Shiraz” (a Persian city famous for its roses):

Нет! Еще любовный голод
 Не раздвинул этих уст.
 Нежен — оттого что молод,
 Нежен — оттого что пуст.
 Но увы! На этот детский
 Рот — Ширази лепестки!—
 Все людское людоедство
 Точит зверские клыки.

(No! The hunger for love
 Has not yet parted these lips.
 Tender because he’s young
 Tender because he’s empty.
 But alas! On this child’s
 The mouth of Shiraz’s petals.
 All human cannibalism
 Sharpens its beastly fangs) (Tsvetáieva, 1994a, p. 369)

We find the same simile of lips with roses in “Четверостишия” (Quatrains) (1919-1920): “Ты принес мне горсть рубинов, — / Мне дороже розы уст” (You brought me a handful of rubies, / Dearer to me than the rose of my lips) (Tsvetáieva, 1994a, p. 502). Note that rubies are rare in Tsvetáieva’s poetry, it is the above quatrain, a poem written before 1912, “Призрак царевны” (The Ghost of the Tsarevna): “Ты, любимую слишком давно, / Чьи уста, как рубины горели” (The one loved too long ago, / Whose lips, like rubies burned...) (Tsvetáieva, 1994a, p. 130), the poem “Жажда” (Thirst) (before 1912): “И рубины, и розы, и лица, — / Всё вблизи безнадежно тускнеет” (And rubies, and roses, and faces, / Everything at close quarters hopelessly

dims” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 149) and the poem “Маме” (To Mother) (1910), which mentions a ring in rubies.

While Balmont notes that lips in Spanish folklore are compared to the carnation, which is the favorite flower of the Spaniards, in Tsvetaïeva the carnation is supplanted by the rose. One of Balmont’s translations reads: “Ты пальма роскошная, / Ты красивейший лавр, / Ты белая лилия, / Ты гвоздика гвоздик” (You are a palm luxurious, / You are the most beautiful laurel, / You are a white lily, / You are a carnation of carnations” (Balmont 2010c, 304). The image of “carnation of carnations” is transformed by Tsvetaïeva into “rose of roses”, an image first used in the play “Червонный валет” (Jack of Hearts) (1918): “Королева королев... / Дама сердца... Роза роз... / Черный вихрь ее унес!” (Queen of Queens... / Lady of the heart... Rose of Roses... / The black whirlwind has carried her away!” (Tsvetaïeva, 1994c, p. 357). The same image is also found in the play “Приключение” (Adventure) (1919), quoted above, on Spanish motifs. The Spanish ambassador exclaims: “Нет, даже перед Розой Роз / Не позабуду — что испанец!” (No, even in front of the Rose of Roses / I will not forget — that I am a Spaniard!) (Tsvetaïeva, 1994c, p. 482). Obviously, this construction itself is highlighted by the biblical expression ‘song of songs’.

Despite the popularity of carnations, roses are also popular in Spanish folklore. Thus, in one *copla*, cheeks are compared to roses: “На щеках твоих розы цветут, / А в глазах твоих звезды горят” (On your cheeks roses bloom, / And in your eyes, stars burn) (Balmont 2010c, 301). Tsvetaïeva uses a similar mechanism in the fourth poem of the cycle “Н. Н. В.” (N. N. V.) (1920): “Просто страх, что роза щек — / Отцветет” (Just the fear that the rose of cheeks — / Will bloom) (Tsvetaïeva, 1994a, p. 523). It is noteworthy that in the poem “Бальмонту” (To Balmont) (1919) the image “Пышно и бесстрастно вянут / Розы нашего румянца” (Lushly and passionlessly wither / The roses of our blush) (Tsvetaïeva, 1994a, p. 493) we meet this metaphor.

In “Повесть о Сонечке” (The Tale of Sonechka) (1937), Tsvetaïeva cites the Spanish *copla* with a reason: Sonechka (Sofia Golliday, 1894-1934), an actress and friend of Tsvetaïeva’s who has Anglo-Italian descent, is firmly associated by Tsvetaïeva with Spain (Portnova and Voitekhovich, 2022). Tsvetaïeva met Golliday in December 1918, and in her poems to her, she compared her to a “cigarrera” (a variation of Carmen) and to a Spanish Infanta. In the first poem of the cycle “Стихи к Сонечке” (Poems to Sonechka) (1919) there are lines: “Нынче мой — румяный рот, / Завтра — твой” (Today my mouth is blush, / Tomorrow yours) (Tsvetaïeva, 1994a, p. 468). “Blush mouth” here

serves not as a permanent portrait sign, but as a sign of state, as in the Spanish *copla*: “Когда ты смеешься, / Румяные губы, / По блеску и краске, / Как яркий рубин” (When you laugh, / Blush lips, / In luster and color, / Like a bright ruby” (Balmont, 2010с, p. 100).

In the same poem, we also find the image of a rose in a context inspired by Balmont’s translation: “В саду моей царицы / Садовником был я. / Когда ж раскрылись розы, / Пришел их рвать другой” (In my queen’s garden / I was the gardener. / When the roses opened, / Another came to pluck them) (Balmont, 2010с, p. 316). Compare with Tsvetaïeva: “Друг у друга вырывать / Розу-цвет — / Можно розу разорвать: / Хуже нет!” (To pluck / A rose-color from each other — / You can tear a rose: / Cannot be worse!) (Tsvetaïeva, 1994а, p. 468). This same *copla* may be the source of the central image of Tsvetaïeva’s poem “Собрались, льстецы и щеголи” (Gathered, flatterers and dandies” (August 22, 1917): “Роза опытных садовников / За оградой церковною, / Райское вино любовников — / Сладострастье, роза кровная!” (The rose of experienced gardeners / Behind the church fence, / The paradise wine of lovers — / Slavishness, the rose of blood!) (Tsvetaïeva, 1994а, p. 368).

In the fifth poem of “Стихи к Сонечке” (Poems to Sonechka) “От лихой любовной думки” (From dashing love thoughts...) Tsvetaïeva lists the images of her lover’s synecdoches, among them “gloved hands”: “Буду думать, буду думать, / Что сам Черт меня унес <...> И от рук твоих в перчатках” (I will think, I will think, / That the Devil himself carried me away <...> And from your gloved hands) (Tsvetaïeva, 1994а, p. 471). The glove is a rare word in Tsvetaïeva’s poetry, and in this case, the attractiveness of gloved hands can be correlated with the following lines from Balmont’s translation: “Какие руки для перчаток! / Какие пальцы для перстней!” (What hands for gloves! / What fingers for rings!) (Balmont, 2010с, p. 46).

In “Испанские народные песни” (Spanish Folk Songs) the word “малютка” (little girl) is often used. Tsvetaïeva used this word occasionally in poems about children, but in the poem to Sonechka the heroine (young, but no longer a child) is also called “малютка” (little girl): “Посему, малютка-сердце, / Маленькая сигарера...” (Therefore, little heart, / Little cigarrera...) (Tsvetaïeva, 1994а, p. 474).

One of the *coplas* says as follows: “Я не люблю сердец, / Где трещина видна. / Когда даю свое, / Даю его сполна” (I don’t like hearts, / Where the crack is visible. / When I give my own, / I give it entire” (Balmont 2010с, 317). The word “трещина” (crack) occurs in Tsvetaïeva’s poetry only twice (and four times in long poems), in 1915

in the poem “В тумане, синее ладана” (In the Fog, Blue more than Incense) to describe the voice and in June 1920 in the poem “Руки заживо скрещены” (Hands Crossed Alive): “Руки заживо скрещены, / А помру без причастья. / Вдоль души моей — трещина” (Hands crossed alive, / And I’ll die without communion. / Along my soul is a crack) (Tsvetáieva, 1994a, p. 549). It is likely that the image of a crack in the heart (for Tsvetáieva — in the soul) is borrowed from Balmont's translations, although its meaning changes: in the *copla* the crack indicates a lack of love, while in Tsvetáieva’s the crack indicates the strength of feeling.

The heaviness in the heart can be expressed by the image of a millstone in a *copla*: “В груди моей, в сердце / Как мельничный жернов: / Могу ли я сетовать / Можешь ты видеть” (In my breast, in my heart / Like a millstone: / Can I complain / You can see) (Balmont, 2010c, p. 332). This image seems to have been directly traveled into Tsvetáieva’s poem “Закинув голову и опустив глаза” (Tilting My Head and Lowering My Eyes” (March 1918): “И ты поймешь, как страстно день и ночь / Боролись Промысел и Произвол / В ворочающей жернова — груди” (And you will realize how passionately day and night / Providence and Providence fought / In the grindstone-turning breast) (Tsvetáieva, 1994a, p. 389).

The following lines of “Четверостишия” (Quatrains) (1919-1920): “Я взяла тебя из грязи, — / В грязь родную возвращаю” (I took you from the mud, — / I’m returning you to the mud of your native land) (Tsvetáieva, 1994a, p. 500) reminds the *copla*: “Башмаки, что износила / И швырнула в грязь, / Если кто другой наденет, — / Что мне из того?” (The shoes I wore out / And threw in the mud, / If someone else wears them, — / What’s in it for me?) (Balmont, 2010c, p. 345).

As we can see, Tsvetáieva carefully read Balmont’s translations of Spanish folk songs, made many images and expressions quite her own and used them often without reference to Spanish themes. The question arises, however, where did this interest come from? The reading of Balmont’s book coincides in time with the creation of the plots in which the Spaniards act. In the summer of 1918, Tsvetáieva compiled a list of dramatic works that she intended to write. Among them was the play “Дон Жуан и Кармен” (Don Juan and Carmen) (Tsvetáieva 2000, 345). As a result, other titles were written only under other titles “Феникс” (Phoenix) and “Каменный Ангел” (Stone Angel), and the theme of Don Juan quite exhausted such characters as Lauzun and Casanova. Nevertheless, Spanish characters do appear in the play “Приключение” (Adventure) (1919). Perhaps

the reading of Spanish folk songs prepared her for working on a dramatization related to Spanish motifs.

5.3.8. Conclusion

In the course of our comparative analysis, we have considered similar Spanish motifs in the works of Konstantin Balmont and Marina Tsvetáieva. Generalizing the observations of other researchers and supplementing them with our own findings, we have shown the long-term influence of Balmont on the development of Spanish motifs in Tsvetáieva. At the same time, we found cases of switching the Spanish code when transferring motifs from one author to another. For example, Balmont's "Колдунья" (Sorceress) does not contain Spanish motifs, but they are introduced by Tsvetáieva in her own version — in the poem with the same name "Колдунья" (Sorceress). On the contrary, many motifs of the original Spanish folklore translated by Balmont are assimilated by Tsvetáieva without reference to the Spanish theme. Nevertheless, such motif proves to be stable in the case of Balmont, who in his own stead becomes, in Tsvetáieva's texts a living embodiment of Don Juan. The enrichment of Tsvetáieva's poetry with elements of Spanish folklore is also due to communication with Balmont and dramatic plans in the aforesaid themes (Don Juan and Carmen). Tsvetáieva must have also read the great Spanish playwrights translated by Balmont (in particular, the first play about Don Juan by Tirso de Molina, "The Trickster of Seville and the Stone Guest"). The width and depth of our topic surely call for further studies that will go beyond our time and space constraints.

5.4. Conclusiones parciales

Un análisis comparativo de la obra de ambos poetas pone de manifiesto la larga influencia de Balmont en el desarrollo de los motivos españoles en la obra de Tsvetáieva. En este sentido, son destacables los casos en los que Tsvetáieva hace alusión a los poemas de Balmont que no contienen motivos españoles (como, por ejemplo, el caso de "Колдунья" "La hechicera"), pero los añade en su propio texto. Al mismo tiempo, algunos motivos relacionados con España en la obra de Balmont en la obra de Tsvetáieva se asimilan sin contexto español.

La influencia de Balmont se detecta ya en uno de los primeros poemas “Проснулась улица” (“Se despertó la calle”, 1908), dedicado al motivo “la vida es sueño”. Otros poemas con motivos españoles en los que se detecta la influencia de Balmont son: “Эльфочка в зале” (“Niña elfo en la sala”), “Пленница” (“La cautiva”), “Die stille Strasse”, “Колдунья” (“La hechicera”), “Какой-нибудь предок мой был — скрипач” (“Algún antepasado mío fue violinista”). Como se ha visto, es de singular importancia el ciclo “Don Juan”, en el que Tsvetáieva toma prestada de Balmont la idea de ubicar al personaje español en un contexto ruso. En 1918 podemos encontrar los siguientes poemas, que ciertamente no tienen motivos españoles, pero que no obstante parecen estar inspirados en “Сонеты солнца, меда и луны” (“Los sonetos de sol, miel y la luna”) de Balmont, que sí fueron escritos con motivos españoles en torno a la imagen de la miel. Nos referimos a “Страстный стон, смертный стон” (“Gemido apasionado, gemido mortal”), “А потом поили медом” (“Y luego les dieron miel para beber”), “Там, где мед — там и жало” (“Donde hay miel, hay aguijón”) y “Не любовь, а лихорадка” (“No es amor, es fiebre”). Aquí es donde se aprecia con más claridad cómo Balmont ejerce una doble influencia en la recepción de motivos, a la vez directa e indirecta.

El año 1919 es el año del cénit de los motivos españoles en la obra de Tsvetáieva. Nuevamente la recepción tiene un origen biográfico más que bibliográfico, puesto que dicho año coincide con el período en el que Balmont y Tsvetáieva fueron vecinos en Moscú. Tsvetáieva escribió la obra teatral “Приключение” (“Aventura”) y el poema “Бальмонту” (“A Balmont”). Ambos textos están repletos de imágenes españolas.

Por el contrario, sí que parece tener un origen más bibliográfico y de fuentes directas la recepción de motivos de las canciones populares españolas traducidas por Balmont. Éstas tuvieron gran influencia en “Повесть о Сонечке” (“Relato sobre Sónchka”), Але (“A Alia”) y en el ciclo “Четверостишия” (“Cuartetos”). Además, el mismo Balmont aparece con papel protagonista en los ensayos “Герой труда” (“Héroe del trabajo”, 1925) y “Слово о Бальмонте” (“Palabra sobre Balmont”, 1936).

Se concluye que, por un lado, Tsvetáieva conocía las traducciones que realizó Balmont de las obras de la literatura española y, por el otro lado, las obras literarias que el propio Balmont escribió inspirándose en España y su literatura.

La imagen que más frecuentemente se relaciona con Balmont es la de Don Juan. Balmont se percibe a menudo como manifestación o metáfora de Don Juan. La comunicación con Balmont y el teatro de Calderón que este tradujo parecen haber influido en los planes de escribir una obra dramática en la que aparecieran los personajes de Don

Juan y Carmen. En este sentido, cabe destacar que Tsvetáieva pudo conocer también la obra teatral de Tirso de Molina “El burlador de Sevilla y convidado de piedra”, fuente original de la figura de Don Juan, puesto que fue traducida por Balmont.

6. Capítulo 3. La influencia de Maksimilián Volóshin y Elizaveta Dmítrieva en la imagen de España de Marina Tsvetáieva en los años 1910-1913.

6.1. Material no publicado.

Las obras del período de 1910-1913 están relacionadas con los nombres de Maksimilián Volóshin y Elizaveta Dmítrieva. Intentaremos rastrear su influencia en la creación de imágenes españolas en la obra de Marina Tsvetáieva de este período.

Como es sabido, Tsvetáieva conoció a Maksimilián Volóshin en 1910 en Moscú, el 1 de diciembre, en una reunión en Musaget (Korkina, 2012), y Volóshin escribió una reseña favorable sobre el poemario de Tsvetáieva “Вечерний альбом” (“Álbum de la tarde”). El mero hecho de este gesto de confianza puede indicar que Tsvetáieva ya conocía la obra de Volóshin desde tiempo atrás. Al año siguiente, en 1911, Tsvetáieva visitó a Volóshin en Crimea, que fue precisamente el mismo lugar donde en mayo conoció a su futuro marido Serguey Efrón. La amistad fue bastante duradera, puesto que, en lo sucesivo y hasta la revolución, la familia pasaría los veranos en Crimea, en la casa de campo de Volóshin. Más tarde, Tsvetáieva le escribiría a Volóshin: “Это лето было лучшее из всех моих взрослых лет, и им я обязана тебе” (“Este verano ha sido el mejor de toda mi vida adulta, y te lo debo a ti”) (Tsvetáieva, 1999, p. 99).

Se sabe que Tsvetáieva también mantenía correspondencia con Elizaveta Dmítrieva, pero se conocen pocos detalles al respecto. Sin embargo, sí que resulta claro que Tsvetáieva era una gran admiradora de la poesía de Cherubina de Gabriak, cuya trayectoria era conocida y seguida por toda la Rusia que leía la revista “Аполлон” (“Apolo”), incluida la joven Tsvetáieva.

Veamos algunos textos de Tsvetáieva del período mencionado anteriormente. Bajo el número XIV, en la sección “Детство” (“Infancia”) del “Вечерний альбом” (“Álbum de la tarde”), se publica el poema “Пленница” (“La cautiva”). Está dedicado a la imagen de una princesa encerrada en el palacio español del Escorial, que era a la vez monasterio y residencia del rey de España. En el texto aparece una serie de elementos españoles, entre los que destacan el Escorial y las castañuelas. La primera asociación con la lectura del poema son las infantas de los cuadros de Diego Velázquez (1599-1660).

Las posibles fuentes de este poema (que son, sin duda, contextos relevantes) son los versos de los dos principales participantes en la mistificación literaria relacionada con la poesía de Cherubina de Gabriak: Maksimilián Volóshin y Elizaveta Dmítrieva. Si en “La cautiva” sólo se menciona que “о любви вздыхают кастаньеты” (“las castañuelas

suspiran por amor”) (Tsvetáieva, 1994a, p. 57), Maksimilián Volóshin dedicó a este instrumento el poema “Кастаньеты” (“Castañuelas”), escrito en julio de 1901 en la isla de Mallorca. Más tarde, en el ensayo “Живое о живом” (“Lo vivo sobre lo vivo”, 1932), Tsvetáieva mencionará las castañuelas de Sevilla que Volóshin tenía en su casa (Tsvetáieva, 1994d, p. 201). La hermana de Marina Tsvetáieva, Anastasia Tsvetáieva, recuerda cómo Maksimilián Volóshin leía a ella y a Marina:

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!

(Y luego nos lee “Castañuelas” — “De la tierra donde brilla el sol...”. Su voz se enciende, las palabras resuenan melódicamente con el sonido de las castañuelas, se calientan con el sol del mediodía, y cuando termina con un signo de exclamación, ¡su rostro brilla de felicidad!) (Tsvetáieva, 2008b, pp.580-581)

Por otro lado, en dos poemas de Cherubina de Gabriak aparece la imagen de la infanta. En primer lugar, en el poema “Пропок” (“El profeta”, 1909-1910):

Мерцали нам со стен сияньем бледным
Инфант Веласкеса тяжелый шелк.

Nos deslumbraban desde las paredes con su pálido resplandor
las pesadas sedas de las Infantas de Velázquez (de Gabriak, 1999, p.89).

En segundo lugar, el poema “Серый сумрак бесприютней” (“El crepúsculo gris es desolador...”, 1909), en el que el ambiente y el estado de ánimo de la infanta son similares a los de Tsvetáieva:

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.

El crepúsculo gris es desolador,
El corazón, más amargo. Estoy sola.
Estoy sola con mi laúd español
Junto a la ventana.
Las gotas caen, las campanas suenan,
Las rosas se marchitan sobre las mesas.
El pálido rostro de la infanta enferma
En los espejos.
El eco de una canción toledana
Me canta desde la oscuridad
Una voz suave, una voz infantil...
¿Dónde estás?
Libros innecesarios,
Las ramas del parque en el cristal...
El pálido rostro de la infanta enferma
En la gris bruma (de Gabriak, 1999, p.78).

Más tarde, en “Живое о живом” (“Lo vivo sobre lo vivo”, 1932), Tsvetáieva señalará una serie de motivos comunes entre su poesía y la de Cherubina de Gabriak. Así, por ejemplo, Cherubina de Gabriak tiene versos refiriéndose a una muerte predestinada a los trece años, mientras que Tsvetáieva tiene una “petición de muerte” a los diecisiete. Bien es cierto que Tsvetáieva explicaba estas semejanzas como si se tratase tan sólo de una afortunada coincidencia, pero parece que la realidad dista de ser tan clara. Así, por ejemplo, Tsvetáieva confunde Italia con España al reflexionar sobre Cherubina de Gabriak:

Итак, Черубина де Габриак. Французенка 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

(Así pues, Cherubina de Gabriak. Francesa con nombre italiano, o italiana con apellido francés. Hija única, vive en una familia católica estricta, donde las chicas no salen solas ni escriben poemas, y si lo hacen, por supuesto, no los publican) (Tsvetáieva, 1994d, p.171).

Sin duda, a finales de la década de 1900, Tsvetáieva aún debía recordar que Cherubina era española. Sin embargo, la posterior confusión entre Italia y España es excusable para Tsvetáieva, ya que para ella estos países están estrechamente asociados entre sí, como se detallará más adelante.

Las mistificaciones de “ser español” no terminaron para Volóshin con la revelación de Cherubina. En sus memorias, la hermana de Marina, Anastasia Tsvetáieva, dedica un capítulo entero a la mistificación de Koktebel con la “española Conchita”, supuestamente enamorada de Max Volóshin y que montó una escena de celos en presencia de Marina Tsvetáieva y otros invitados (Tsvetáieva 2008a). El papel de Conchita lo interpretó la hermana de Serguey Efrón, Elizaveta Efrón (1885-1976), quien participó en las mistificaciones del verano de 1911 (Tsvetáieva, 1994e). Cabe destacar que el nombre de Conchita no resultaba en absoluto desconocido, ni siquiera novedoso para Tsvetáieva, ya que precisamente así se llamaba su amiga de la infancia, la española Conchita Angulo, a la que conoció en el internado de Lausana, donde Tsvetáieva estudió en 1904.

La obra concreta del poemario “Вечерний альбом” (“Álbum de la tarde”) que resulta particularmente relevante es el poema sin fecha titulado “Колдунья” (“La hechicera”). Se trata del último poema del poemario, y en él se pueden apreciar conexiones con motivos españoles. Esta relación resulta todavía más evidente al compararlo con el poema posterior “Они и мы” (“Ellas y nosotras”), del segundo libro de Tsvetáieva, “Волшебный фонарь” (“La linterna mágica”, 1912), en el que se habla de unas “protagonistas de las leyendas españolas” que mueren en la hoguera. De manera similar, en el poema “La hechicera” se presenta el mundo convencional de las baladas de la Edad Media católica occidental, o al menos de la imaginería frecuentemente asociada a este periodo histórico, sin perjuicio de su realidad material. Dicha imaginería, por lo común, puede identificarse con el periodo medieval de los más diversos países, donde aparecen caballeros, brujas quemadas en la hoguera por los abades, caballos “lunares” voladores y elfos. Sin embargo, el elemento literario más típicamente español es la

imagen de la protagonista del poema, particularmente su carácter apasionado, que anticipa la recurrente imagen de Carmen que aparecerá ciclos posteriores:

Я — Эва, и страсти мои велики:
Вся жизнь моя страстная дрожь!

(Soy Eva, y mis pasiones son grandes:
¡Toda mi vida es un temblor apasionado!) (Tsvetáieva, 1994a, p.34)

Los abades (y en este sentido, cabe recordar que la imagen de los abades también aparece en el poema “La cautiva”) se dedican en este poema a perseguir a la hechicera y prometen quemarla en la hoguera, lo que se corresponde con la idea estereotipada que se tiene de la Inquisición española. Bien es cierto que, históricamente, la Inquisición no fue establecida en España hasta 1478 por los Reyes Católicos, justo en los mismos comienzos de la Edad Moderna, y por lo tanto no podría considerarse como una institución de la Edad Media. Pero esta imprecisión histórica no es relevante para la imaginería medieval española en Tsvetáieva. Al igual que en el caso anteriormente mencionado de la infanta, a la hechicera del poema también la persiguen los placeres terrenales:

В чем грех мой? Что в церкви слезам не учусь,
Смеюсь наяву и во сне?

(¿Cuál es mi pecado? ¿Que en la iglesia no aprendo a llorar,
riendo en la realidad y en sueños?) (Tsvetáieva, 1994a, p.34)

Si la suposición sobre el temprano conocimiento de Tsvetáieva del poema de Volóshin “Кастаньеты” (“Castañuelas”, 1901) es correcta, entonces este también podría haber sido la fuente de la imagen de la hechicera danzante, aunque en Volóshin estos elementos se presentan por separado:

Силуэт седой колдуньи,
И красавицы плясуньи
Стан и гибкий и живой.

(La silueta de una hechicera canosa,
Y una bella bailarina

De figura ágil y vivaz.) (Volóshin, 2009, p.15)

El epíteto “español” en la expresión “castillo español” también aparece en el poema “Сердце, пламени капризней” (“Corazón, más caprichoso que el fuego...”). Este texto no se incluyó en los poemarios sino que se dio a conocer posteriormente gracias al autógrafo que Tsvetáieva escribió en el reverso de la portada de un ejemplar del “Álbum de la tarde”, regalado en Koktebel al amigo de Maximilián Volóshin, el artista Konstantín Bogaievski, con la siguiente dedicatoria:

Константину Федоровичу Богаевскому — гениальному художнику и прелестному человеку. Марина Эфрон, урожд. Цветаева. Коктебель, 21 мая 1913 г.

(A Konstantín Fedorovich Bogaievsky, artista genial y persona encantadora. Marina Efrón, de soltera Tsvetáieva. Koktebel, 21 de mayo de 1913) (Tsvetáieva, 1994a, p. 597).

El motivo del “castillo español” que aparece en el poema se encuentra relacionado con el viaje de bodas de la familia Efrón, durante el cual también visitaron Sicilia. El viaje tuvo lugar en la primavera de 1912, aunque inicialmente se había planeado ir a España. Marina Tsvetáieva se lo contó a Maksimilián Volóshin el 3 de noviembre de 1911:

После венчания мы, наверное, едем в Испанию. (Папе я пока сказала — в Швейцарию).

(Después de la boda, probablemente nos vayamos a España. (A mi padre le he dicho que nos vamos a Suiza)) (Tsvetáieva, 1995a, p. 56)

El sueño de España también aparece en una carta posterior a Volóshin, fechada el 10 de enero de 1912:

Наслаждаться — университетом, когда есть Италия, Испания, море, весна, золотые поля...

(Disfrutar de la universidad cuando tienes Italia, España, el mar, la primavera, los campos dorados...) (Tsvetáieva, 1999, p.123)

En una carta a Volóshin del 1 de abril de 1912, Serguey Efrón también menciona los castillos españoles, comparando Sicilia con Crimea:

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.

(Sicilia se parece mucho a Koktebel. Las mismas montañas, la misma ajeno con su olor amargo. La flora es casi tropical: palmeras, cactus, naranjos y limoneros. Muchas ruinas de castillos españoles y genoveses. Hay ruinas aún más antiguas. En general, este lugar es precioso.) (Tsvetáieva, 1999, p. 129)

También hay castillos genoveses en Crimea, y Crimea fue immortalizada en sus pinturas por el artista de Feodosia Bogaievsky. Probablemente por eso Tsvetáieva le escribió, comparando indirectamente Crimea con Sicilia:

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

(¡Ah, Konstantín Fédorovich, cuántas pinturas le esperan en Sicilia! Me parece que es su verdadera patria. (No se ofenda por Feodosia y Koktebel)) (Tsvetáieva, 1995a, p. 101)

No se debe a la casualidad o al error geográfico que los castillos españoles aparezcan mencionados en la arriba mencionada carta de Efrón, ya que el Reino de Sicilia fue durante dos siglos virreinato de España (1516-1714) y ya anteriormente había pertenecido a la Corona de Aragón durante casi dos siglos (1282-1468). Es posible que Efrón y Tsvetáieva destacasen todas estas analogías debido a que Maksimilián Volóshin ya había notado hace tiempo las semejanzas entre Crimea y España, como señala Vsévolod Bagnó (2004) en su artículo “La España de los escritores rusos del siglo XX”:

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...”

(Sin embargo, lo más notable es el paralelismo que se establece entre Cimeria y Koktebel, por un lado, y España, más concretamente la meseta castellana, por otro. <...> En 1901, Volóshin le escribía a su madre que los alrededores de Alicante “se parecen sorprendentemente a Koktebel y, en general, a nuestros lugares, más aún a Meganom”. <...> Después de haber visitado no sólo la costa mediterránea, sino también el corazón de España, en la Vieja Castilla, Volóshin desarrolla el mismo tema en una carta a Petrova: “<...> muchos elementos de Cimeria, pero además pueblos de piedra, chozas con escudos esculpidos, catedrales y monasterios góticos...”.) (p. 200).

Ejemplos de comparaciones similares entre el sur de España y Crimea se pueden encontrar también en la literatura rusa anterior, como por ejemplo en “La dama del perrito”, de Chéjov, en la primera conversación entre Gurov y Anna Sergeevna, en la que los visitantes de Yalta se muestran territorialmente vinculados a Granada:

— Вы давно изволили приехать в Ялту?
— Дней пять.
— А я уже дотягиваю здесь вторую неделю.
Помолчали немного.
— Время идет быстро, а между тем здесь такая скука! — сказала она, не глядя на него.
— Это только принято говорить, что здесь скучно. Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре — и ему не скучно, а приедет сюда: “Ах, скучно! Ах, пыль!” Подумаешь, что он из Гренады приехал.

(— ¿Hace mucho que llegó a Yalta?
— Hace unos cinco días.
— Yo ya llevo aquí casi dos semanas.
Hubo un breve silencio.
— El tiempo pasa rápido, ¡pero qué aburrido es estar aquí! —dijo ella sin mirarlo.
— Solo se dice que aquí se aburre uno. El burgués vive en algún lugar como Beleva o Zhizdra y no se aburre, pero cuando viene aquí dice: “¡Qué aburrimiento! ¡Qué polvo!”. Como si fuera especial por venir de Granada...) (Chéjov, 1898-1903, pp.129-130).

Pero con respecto al texto de Tsvetáieva, a juzgar por el poema, los recién casados no tuvieron tiempo suficiente para visitar los castillos españoles. En el poema, esta circunstancia biográfica se transforma en una generalización poética, una sentencia:

Жизнь подобна кораблю:
Чуть испанский замок — мимо!

(La vida parece a un barco:

¡Aparece el castillo español y ya desaparece! (Tsvetáieva, 1994a, p. 179)

El poema sirve como una especie de posdata y epígrafe para la colección “Álbum vespertino”, y su tema principal es la creación poética de mitos. A la cita anterior le sigue una antítesis:

Все, что неосуществимо,

Я сама осуществлю.

(Todo lo que es imposible,

lo haré realidad yo misma) (Tsvetáieva, 1994a, p. 179)

El “castillo español” del poema se corresponde así con “todo lo que no habrá en la vida” e incluso con la imagen de una “patria” desconocida, y lo que es más importante, con el mismo espacio imaginario de la poesía:

— Всё, чего не будет в жизни

Я найду в своих стихах!

(— Todo lo que no habrá en la vida,

¡lo encontraré en mis poemas!) (Tsvetáieva, 1994a, p. 179)

De este modo, el “castillo español” se convierte en una imagen onírica y se revela como una imagen poéticamente renovada del “castillo en el aire”.

En el contexto del “Álbum de la tarde”, aparece toda una red de imágenes relacionada con la obra napoleónica de Edmond Rostand “El aguilucho”: Epígrafes de “La princesa lejana” de Rostand, de Napoleón I y Napoleón II (hijo de Napoleón y duque de Reichstadt, protagonista de la obra de Rostand); poemas dedicados a su amada Camarata; poemas dedicados a Sara Bernhardt, intérprete del papel del duque de Reichstadt; poemas dedicados a la infancia de Sara Bernhardt y Margarita Gautier, papel que también interpretó Bernhardt. Todo ello adquiere connotaciones adicionales. La imagen subyacente del castillo en el aire, junto con el motivo de la vida como un barco imaginario que navega frente al castillo español, remite al lector a las fantásticas baladas napoleónicas de Joseph Christian von Zedlitz: al “Das Geisterschiff” y a la “Die

nächtliche Heerschau”. El motivo del viaje aéreo imaginario a la patria con el fantasma del padre (el emperador Napoleón I) también aparece en el final de “El aguilucho” de Rostand. Tsvetáieva recrea poéticamente esta escena en su balada “En Schönbrunn”. La relevancia de este contexto se demuestra indirectamente por la yuxtaposición de dos motivos en la carta ya citada a Volóshin del 3 de noviembre de 1911:

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).

(Estoy contenta con todo, enero es el comienzo del nuevo año, 1912, el año en que Napoleón estuvo en Moscú. Después de la boda, probablemente nos vayamos a España. (A mi padre le he dicho que vamos a Suiza)) (Tsvetáieva, 1995a, p. 56)

Evidentemente, Tsvetáieva se refiere por analogía al centenario de la invasión francesa de Rusia acaecida en 1812. Sin embargo, el castillo español en el contexto de Koktebel adquiere connotaciones adicionales: refuerza las asociaciones españolas relacionadas con Crimea como lugar de origen de la imagen de Cherubina de Gabriak.

Tsvetáieva se compara en cierta manera con Elizaveta Dmítrieva, quien se atrevió a “lograr lo imposible”. Sus sueños, sus “castillos en el aire”, resultaron ser un gran éxito cuando se aplicaron al entorno español, hasta que se descubrió el engaño. A pesar de que Tsvetáieva afirmó más tarde que ella personalmente se oponía a participar en las mistificaciones de Volóshin, muy pronto ella misma afirmaría en sus poemas (“Безумье и благоразумье” (“Locura y prudencia...”, 1915)):

И как могу
Не лгать, — раз голос мой нежнее, —
Когда я лгу...

(¿Y cómo puedo
no mentir, si mi voz es más suave,
cuando miento...?) (Tsvetáieva, 1994a, p. 234)

Al mismo tiempo, Marina Tsvetáieva podía mirar con ironía los sueños “españoles” de Volóshin, alejados de la vida real. En una anotación del 13 de junio de

1911, Tsvetáieva describe a Volóshin reflexionando sobre España en el momento más inoportuno:

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!

(Max comienza a contarle al moribundo la historia de cómo una vez, en España, un abad visitó a un cardenal, olió una rosa y murió repentinamente, y de lo hermosa que fue esa muerte. — ¡Imagínese el horror de ese moribundo! ¡Una España que ya no sirve para nada, ya que el mundo entero está llegando a su fin!) (Tsvetáieva, 2000, p. 81)

En relación con el fragmento anterior, cabe señalar que “historia” (léase “tradiciones”), “abad”, “rosa” y “muerte” se encuentran entre los conceptos clave para describir la imagen de la España de Tsvetáieva.

Cabe destacar también que Volóshin no solo plasmó España en su poesía. Así, durante su viaje por España en 1901, que más tarde recordaría como “el paraíso perdido”, Volóshin creó una serie de acuarelas en las que las ciudades españolas se representan de tal manera que se ven los contornos redondeados de las murallas, como se aprecia en “España. Paisaje con cipreses”, “Sierra de Pancorbo” o “Fortaleza española”. En poemas posteriores con motivos españoles, Tsvetáieva compara la plaza con un paraíso redondo (ciclos Carmen y Don Juan). A este respecto, Voitekhovich (2019) señala que la imagen del “paraíso redondo” puede tener las más diversas explicaciones semánticas y acústicas. En nuestra opinión, las acuarelas de Volóshin, que representan ciudades españolas rodeadas de murallas circulares, pudieron influir en la creación de la imagen del paraíso circular en la obra posterior de Tsvetáieva.

6.2. Conclusiones parciales

Las impresiones de Maximilián Volóshin que se manifestaron en sus poemas y acuarelas, influyeron en Tsvetáieva durante el período en que ambos mantuvieron la comunicación en Koktebel. La comparación que trazaba Volóshin entre Crimea y España, junto con las mistificaciones literarias que habían tenido lugar, probablemente aumentaron considerablemente la percepción de Koktebel como un espacio español para

Tsvetáieva. Este paralelismo se justifica por los mencionados apuntes sobre Sicilia (antiguo territorio de España) durante el viaje de novios.

Asimismo, las imágenes que aparecieron en la obra de Elizaveta Dmítrieva, compuesta bajo el seudónimo de Cherubina de Gabriak, tuvieron una previsible influencia sobre los poemas de Tsvetáieva de este mismo período. Además, la propia mistificación de Cherubina de Gabriak, con un trasfondo teatral, se convirtió también en un espacio del desarrollo del “mito español”. La mistificación de Cherubina, la realización de lo deseado en la poesía, atrajo a Tsvetáieva por una analogía con la metáfora común en la lengua rusa de “construir castillos españoles”, es decir, soñar con algo imposible.

7. Capítulo 4. “Don Juan y Carmen” (1918): idea dramática de Marina Tsvetáieva

En el presente capítulo se incorpora el artículo ““Дон Жуан и Кармен” (1918): драматический замысел М. Цветаевой” publicado en lengua rusa. El artículo va acompañado de una introducción y resumen en español y conclusiones parciales.

7.1. Introducción y resumen

En este capítulo se analizan diacrónicamente las fuentes y transformaciones de las imágenes de Don Juan y Carmen en la obra de Tsvetáieva. Como ya hemos destacado anteriormente, estas dos imágenes para Tsvetáieva son las más sólidas entre las imágenes de origen español. El punto álgido del uso de ambas se data en 1917, cuando se crean los ciclos respectivos de los mismos nombres “Дон Жуан” (“Don Juan”), “Кармен” (“Carmen”), “Князь тьмы” (“El príncipe de las tinieblas”). La culminación de este proceso se puede considerar el planteamiento de una obra teatral “Don Juan y Carmen” donde aparecerían ambos personajes en el mismo contexto.

Ambas figuras pierden en la literatura rusa su esencia, sometiéndose a diversas transformaciones y reconfiguraciones en las obras de diferentes autores. En el caso de Carmen, se percibe en Rusia como una figura española, olvidando que realmente se trata de una creación de la literatura francesa. En general, y descontando la influencia de Balmont, ambas figuras van a llegar a los escritores rusos sobre todo a través de la cultura francesa.

Se detecta que ambas imágenes se incorporan separadamente a la obra de Tsvetáieva. Así, Carmen aparece implícitamente en 1910 en el poema “Шарманка весной” (“El organillo en primavera”), y explícitamente en 1915 en el poema “Спят трещотки и псы соседовы” (“Duermen los pájaros y perros de los vecinos”). Por su parte, Don Juan aparece en 1914 en el poema “Чародей” (“El hechicero”). En caso de Don Juan, aparece en un contexto de asociaciones con Ellis (seudónimo del escritor Lev Kobylinski), mientras que Carmen aparece vinculada en un contexto de asociaciones con la poeta Sofía Parnok. Ambas poetas compartieron el viaje durante el cual escribieron poemas con motivos similares, uno de los cuales es Carmen.

En la transformación de la imagen de Carmen en su recepción por la literatura rusa, se detecta la influencia evidente de Prosper Mérimée y Georges Bizet, pero también de Wolfgang Amadeus Mozart, John Milton, Aleksandr Púshkin, Anna Ajmátova y

Aleksandr Blok. Por otra parte, Tsvetáieva toma prestada de Konstantín Balmont la idea de colocar a Don Juan en el contexto de Rusia.

El encuentro de ambos personajes, Don Juan y Carmen, es una especie de precedente para el ciclo “Двое” (“Los dos”), donde propone la existencia de personajes que estaban predestinados uno para el otro (como, por ejemplo, Elena y Aquiles o Aquiles y Pentasilea, reina de las amazonas), pero que nunca llegaron a estar juntos. Uniendo así a Don Juan y Carmen, Tsvetáieva va más allá y hace posible el encuentro. De este modo, el encuentro de Don Juan y Carmen es también la prefiguración del encuentro de dos iguales, de dos almas gemelas.

En 1918 Tsvetáieva hace una lista de proyectos de obras teatrales. Entre ellas aparece “Don Juan y Carmen”. La obra no llegó a escribirse, pero en las obras teatrales “Феникс” (“Fénix”) y “Каменный ангел” (“Ángel de piedra”) aparecen personajes que de manera intertextual se correlacionan tanto con Don Juan (Casanova) como Carmen (Anrie-Henrietta). De esta manera, la trama que vinculaba a Don Juan y a Carmen fue utilizada para la elaboración de otras tramas alternativas, en las que, sin embargo, ambos arquetipos resultan reconocibles.

7.2. Artículo “Дон Жуан и Кармен” (1918): драматический замысел М.

Цветаевой

Abstract

Spanish motifs are present throughout Marina Tsvetaeva’s work, from her early texts until the end of her life. Amongst them, the axis associated with the figures of Don Juan and Carmen is thoroughly integrated. Indeed, the development of both mythical figures reveals Tsvetaeva’s process of creative recombination of plot, together with her invention of the unique story of Don Juan and Carmen, setting their relationship within a specific chronotope that allows the rebirth of both protagonists. In the cycle “Prince of Darkness” (1917), the plurality of incarnations of Don Juan and Carmen is transformed into a hierarchy of characters: Prince of Darkness — Don Juan — Carmen. The “eternal” nature of this process is emphasized by the transfer of the characters to Russia. Further, the conceptual basis of the plot — which was intended to be performed on stage, as Tsvetaeva stated in notebook dated 1918 — was partially used in other dramatic works with similar characters (Lozen, Casanova, Cupid, Henri-Henriette, Venus, etc.). Hence the broad

intertextual background of our analysis of the texts pertaining to the 1910-1918 period of Tsvetaeva's production.

Keywords: Russian literature; Marina Tsvetaeva; Spain; Carmen; Don Juan

7.2.1. Введение

Поэтически формулируя свой интерес к многоязычной мировой культуре, Цветаева говорила, что у нее семь “душ”, и главная среди них — германская (Tsvetáieva, 2001, 298). В действительности, таких “душ” у Цветаевой было больше. Голос испанской “души” Цветаевой сильнее всего прозвучал в 1917 г., когда один за другим создавались связанные между собой циклы “Дон-Жуан”, “Кармен” и “Князь тьмы”. А кульминацией этой линии можно считать замысел пьесы “Дон Жуан и Кармен” (1918), который никогда не был осуществлен, но появление которого выглядит совершенно логичным итогом всего предшествующего развития этих двух образов, начиная с 1910 г., если не ранее.

Знаки интереса Цветаевой к Испании разбросаны по всему ее творчеству, начиная с отсылки к Кальдерону в детском стихотворении (“Проснулась улица...”, 1908) и заканчивая переводами из Ф. Гарсия Лорки, но история образов Дон Жуана и Кармен заслуживают отдельного внимания как некая устойчивая линия, достигшая своей кульминации в 1917 г. Цветаева еще вспоминает этих героев позже, но больше в эпистолярной, эссеистике и прозе. Уже в 1918 г. появляется полупародийная трактовка образа Кармен (“Как много красавиц, а ты — один...”). Однако, как мы увидим, эти герои пропали не совсем, а передали свои качества другим аналогичным.

В 1937 г. Цветаева назовет Испанию Дон Жуана и Кармен “лже-Испанией”. Это произойдет, когда беды настоящей Испании, охваченной пожаром гражданской войны, встанут во весь рост (Tsvetáieva, 1994с, р. 329). Но нельзя недооценивать значение этой “лже-Испании”, созданной литературой и особенно оперой: Дон Жуан — герой оперы Моцарта, Кармен — героиня Жоржа Бизе. Связь обоих образов с театральностью, зрелищем, подмостками во многом определит их немислимую популярность, превратившую их в “вечные образы”, почти утратившие свою связь с собственно испанской почвой. И если Дон Жуан еще,

действительно, имеет почтенную испанскую родословную, то Кармен — целиком изобретение французского гения, оплодотворенного интересом к экзотике, причем не только испанской: П. Мериме был переводчиком “Цыган” Пушкина, и в образе вольнолюбивой Кармен угадываются прототипические образы Мариулы и Земфиры (Belova, 2017).

Призма французской культуры определяла многое в русском восприятии мировой культуры и, в том числе, культуры Испании. Об этом говорят уже имена персонажей: Кармэн и Дон-Жуан (а не Кáрмен и Дон Хуан). Героя испанских романсов Сиды русские представляли по пьесе Корнеля. О нравах средневековой Испании Цветаева знала по “Колдунье” Викторьена Сарду (Petrov, 2002). Испанским “колоритом” наделены и такие знаменитые героини Ж. Санд и В. Гюго, как Консуэло и Эсмеральда. Но не все определяли французы. Свою лепту в создание “лже-Испании” вносили все европейские культуры.

“Вечный” образ Дон Жуана, известный в России с XVIII в. под именем Дона Яна (Bagnó, 2000), был канонизирован в русской культуре маленькой трагедией Пушкина “Каменный гость” (1830). Пушкин пытался усилить местный колорит, сменив имя Жуан на Гуан как более близкое к Хуан (Loskutnikova, 2006), но эта новация не прижилась. Однако сам текст Пушкина стал основанием для всей последующей русской традиции, включая философскую драму А. К. Толстого (драматическая поэма “Дон Жуан”, в которой заглавный герой, подобно Фаусту, стремится всю жизнь к идеалу, но не Истины, а Красоты). Далее последовали многочисленные версии К. Д. Бальмонта, А. А. Блока, Н. С. Гумилева и т.д. (Spröge, 2009).

Если образцового русского Дон Жуана (Гуана) создал Пушкин, то для создания русской Кармен специального текста не потребовалось. Друг Пушкина Мериме создал текст такой силы, что Кармен зажила собственной жизнью. Цветаева писала: “Меримэ так уверил нас в Кармен, что перестали верить в Меримэ” (Tsvetáieva, 2000, p. 160). Уверил все же не один Мериме, но и Ж. Бизе со своей оперой “Кармен” (1874). Следы их совместного воздействия можно увидеть в поэзии И. Северянина, С. Черного, А. А. Блока, В. Ф. Ходасевича и т.д.

Цветаева первая в русской, а может быть и мировой, культуре объединила двух культовых испанских персонажей европейского искусства в рамках одного сюжетного пространства. И это “соединение несоединимого” имело основания, как в ее собственной поэтике, так и в традиции, на которую она опиралась. Но при всей

обоснованности возникновения такого *crossover* (в терминах кинопоэтики), мы не находим ему точных аналогов в культуре.

Говоря о традиции, нельзя не вспомнить трагедию К. Д. Габбе “Дон Жуан и Фауст” (1829), переведенную Н. А. Холодковским и опубликованную в 1882 г. в “Вестнике Европы”. По сюжету пьесы два великих грешника, Фауст и Дон Жуан, соперничают за сердце донны Анны, и оба попадают в ад (в случае с Фаустом это — традиционный финал, скорректированный в версии Гете). Что же касается Кармен и Дон Жуана, то они никогда в один сюжет не попадали, но характерным образом появлялись в “соседних” произведениях. Пушкин написал не только “Каменного гостя”, но и “прото-Кармен” — поэму “Цыганы”. Мериме написал не только “Кармен”, но и рассказ о Дон Жуане “Души чистилища” (1834). И Кармен, и Дон Жуан — герои произведений А. А. Блока. Цветаевой оставалось сделать один шаг и соединить “соседей” в одном сюжете.

Говоря о собственном творчестве Цветаевой, нельзя не вспомнить, что позднее в цикле “Двое” (1924) она поставит под сомнение традиционные сюжетные связи между персонажами: Еленой и Ахиллесом, Пепезилеей и Ахиллесом, Брунгильдой и Зигфридом. Дисгармония мира оказывается прямым следствием роковой вражды между этими персонажами, которые по своей природе являются идеальными парами друг для друга. Аналогичное “озарение” (любимое определение Цветаевой) связало в ее сознании и Дон Жуана с Кармен за семь лет до цикла “Двое”, на что уже указывалось исследователями (Broitman, 2005). Однако заметна и существенная разница между уникальным испанским случаем и списком пар в цикле “Двое”.

В цикле “Двое” все герои знакомы между собой и отношения между ними остаются прежними, несмотря на ламентации автора, и никакого альтернативного сюжета Цветаева не выстраивает. “Двое” — лирический цикл, весь смысл которого в моделировании отношения поэта к существующему положению дел, а не в создании альтернативной истории. Циклы “Дон Жуан” и “Князь тьмы”, а также ненаписанная драма “Дон Жуан и Кармен” (1918) осуществляли именно альтернативный сюжет, не существующий в истории литературы. Цветаева не просто увидела в Кармен и Дон Жуане идеальную пару, но и соединила их. При этом результат получился совсем не тот, какой риторически она отстаивала позднее в цикле “Двое”: даже любовное соединение двух гордецов не приводит к идиллии, элемент соперничества остается (тютчевский “поединок роковой”).

Несмотря на то, что в истории литературы никто до Цветаевой не рискнул соединить Дон Жуана с Кармен, мысль о возможности соединения подобного героя с однотипной ему героиней, конечно, приходила писателям в голову, но традиционно такая модель казалась неустойчивой. Например, в “Каменном госте” имеется донья Лаура, с которой у Дон Гуана много общего. Ее характер напоминает характер вольнолюбивой Кармен, но “истинной” парой Гуану она не становится. Мысль о трагической невозможности реализации подобной модели с лапидарной ясностью дал М. Горький в своем дебютном рассказе “Макар Чудра” (1892). Радда — обобщенный тип всех романтических цыганок XIX в., от Земфиры до Кармен, и она находит “равного” себе героя Лойко, но герои не могут быть счастливы на земле: они губят друг друга и обретают счастье только в небесах — в совместном полете. Этот текст был, безусловно, известен Цветаевой, и не случайно он напоминает финалы многих цветаевских сюжетов (ср. особенно финал поэмы “Молодец”). Возможно, совместное падение в ад или вознесение в “огнь синь” ожидало и Дон Жуана с Кармен в пьесе Цветаевой, о чем, к сожалению, мы никогда не узнаем.

7.2.2. Первые упоминания Кармен и Дон Жуана

До встречи в 1917 г. Кармен и Дон Жуан появлялись у Цветаевой порознь. И первой о себе косвенно дала знать Кармен в стихотворении “Шарманка весной” (“Вечерний альбом”, 1910). Кармен еще не появилась, а связанная с нею тема соблазна уже звучит в мелодиях уличной шарманки, прототипом которой стала музыкальная шкатулка брата Андрея: “‘Toréador, prends garde à toi... ’ Кармен сжигает с пути все виды тоски” (Tsvetáieva, 2008a, p. 424). С настоящей испанкой по имени Кармен Цветаева была знакома еще в лозаннском пансионе в 1904 г. Сестры Ангуло, Кармен и Кончитта, были смуглыми брюнетками, но “непосредственным, веселым дикарем” была Кончитта, в отличие от тихой и спокойной Кармен (Tsvetáieva, 2008a, p. 211). Позднее Цветаева разглядела хищную “Кармен” в благовоспитанной учительнице французского мадемуазель Жам, у которой училась в Париже в 1909 г. (Tsvetáieva, 1995a, p. 623). Примерно в это же время создается и “Шарманка весной”.

В юмористическом стихотворении юной Цветаевой за душу школьника борется, с одной стороны, немецкая бонна как символ домашнего порядка и, с другой стороны, весна, мир за окном и мелодии шарманщика, которые, конечно, побеждают: “Не уходит шарманщик слепой, / Легким ветром колеблется штора, / И сменяется: ‘Пой, птичка, пой’ / Дерзким вызовом Тореадора” (Tsvetáieva, 1994a, p. 36). Звучат куплеты Эскамильо “Тореадор, смелее в бой!”, и, хотя Кармен не названа, мотив “птички” ретроспективно обогащается вторым смыслом, напоминая заглавный образ арии Кармен “У любви, как у пташки крылья...” (тот же образ любви, свободной, как птица, присутствует уже в “Цыганах” Пушкина). И если этот смысл не считывает школьник Володя, который так и остался комическим персонажем (“Не осилить тоске леденца!”), то его определенно воспринимает сама Fräulein Else: “Fräulein плачет: волнуется игра!” (Tsvetáieva, 1994a, p. 36).

Имя Дон-Жуана впервые мелькает как проходной мотив в поэме “Чародей” (1914), в которой фигурирует и автор “Каменного гостя” — “чугунный правнук Ибрагимов”, который “зажег зарю” (Tsvetáieva, 1994b, p. 10). Пушкин здесь является неожиданно в двойной ипостаси — и чугунного “Командора”, и озорника-поджигателя. Эту оксюморонную двойственность Цветаева позднее истолкует более подробно в эссе “Мой Пушкин” (1937). Но применительно к поэме “Чародей” важнее не детские воспоминания автора, а концепция главного героя — Эллиса, одним из коррелятов которого становится чугунный Пушкин, зажигающий зарю, то есть соединяющий крайнюю тяжесть и крайнюю легкость. Эллис описан как личность, разорванная между мирами добра и зла, верха и низа, греха и святости. Таков и “правнук Ибрагимов”, и сам Эллис, готовый вознестись за откровениями апостола Иоанна и низвергнуться с Хуаном Тенорио в ад, куда следом за ним готовы отправиться и сестры Цветаевы: “Как жизнь уже давным-давно нам — / Сукно игорное: — *vivat!* / За Иоанном — в рай, за доном / Жуаном — в ад” (Tsvetáieva, 1994b, p. 8). Здесь, несомненно, обыгрывается и то, что обе решительные девушки носят отчество Ивановна, а Иоанн и Хуан — лишь варианты того же имени. Виртуозно обрезая *enjambement*’ом слово “доном” (это единственный случай, когда Цветаева разделяет написание “Дон-Жуан” и склоняет слово “дон”), Цветаева в самом титуле Жуана выявляет нечто “донное”, связанное с движением вниз.

Год спустя в стихотворении “Спят трещотки и псы соседовы...” (1915) появляется “отравительница” Кармен. Если Дон Жуан возник в поле ассоциаций

вокруг Эллиса, то появление Кармен было прямо спровоцировано присутствием С. Я. Парнок, возводившей свою родословную к сефардским предкам:

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? (Parnok, 1998, p. 177)

Гвоздика (иногда роза), подаренная Кармен, используется как тема для арии Хозе в опере “Кармен”. В очевидной связи с этим стихотворением состоит цветаевское “Какой-нибудь предок мой был скрипач...” (1915), в котором Цветаева создает себе образ предка, напоминающего цыгана (Belyakova, 2001).

Воображаемые страны предков в поэзии той поры приобретают значение “родины духа”, с которой связывается и поиск эстетического идеала, как в стихотворении М. А. Волошина “Она” (1909), в котором описываются поиски истинной любви в образе богинь и образов искусства множества народов (Афродита, Таиах, Мадонна, Мона Лиза). В этом стихотворении появляется и образ “маленькой Богородицы” на площади Севильи. 1 августа 1915 г. Парнок пишет стихотворение “Журавли потянули к югу”, в котором воспроизводит основной мотив волошинского стихотворения, отбрасывая одну за другой все возможные кандидатуры истинной избранницы: “Или спрятался локон ярый / Под монашеский клубок? (...) Я ищу, подходя к театру, / И в тиши церковных стен — / Не Изольду, не Клеопатру, / Не Манон и не Кармен!” (Parnok, 1988, p. 194).

Кармен — последнее слово. “По канве” этого стихотворения, воспроизводя даже лексический ряд (“локон”, “монах”, “Кармен”) Цветаева пишет “Спят трещотки и псы соседов...” (5 августа 1915). Финалом своего стихотворения она словно отвечает на вопрос, заданный в начале стихотворения Парнок: “Где я встречу ее, подругу, / Роковую госпожу?” (Parnok, 1988, p. 194). У Цветаевой героиня восклицает: “Запах розы и запах локона, / Шелест шелка вокруг колен... / О, возлюбленный, — видишь, вот она — / Отравительница! — Кармен” (Tsvetaeva,

1994а, р. 240). Цветаева не просто “отвечает”, но и “полемизирует” с Парнок, которая отвергает Кармен наряду с другими вариантами.

У Цветаевой сюжет из всемирного превращается в локальный, конкретный. Лирическая героиня выводит возлюбленного из дома и без объяснений ведет по опасному ночному городу к фонтану, где встречаются пары и где она впервые встретила с его “глазами волчьими”. Ночная встреча у фонтана имеет сильные пушкинские ассоциации (“Борис Годунов”), и это может быть связано с местом создания текста. “Спят трещотки и псы соседовы...” было написано в украинском селе Банное (ныне г. Святогорск) у подножия Святогорской обители, и “псы соседовы” в биографическом плане отсылают к собакам местной семьи Андриевских, по соседству с которыми поселились Цветаева с С. Я. Парнок (Slavutskaya, 2011). Святогорский монастырь мог напомнить об одноименном монастыре в Псковской губернии, где был похоронен Пушкин; в эссе “Наталия Гончарова” (1929) Цветаева писала позднее: “Отсюда пути расходятся: Гончарова — к Ланскому, Пушкин — в Святогорский монастырь” (Tsvetáieva, 1994d, р. 86).

Но “глаза волчьи” — мотив не из Пушкина, а из Мериме, у которого “волчьим” и хищным “кошачьим” глазом наделена сама Кармен и все цыганское племя: “Цыганский взгляд — волчий взгляд”, утверждают цыгане, и поговорка эта говорит об их тонкой наблюдательности. Если вам некогда сходить в зоологический сад и понаблюдать за взглядом волка, посмотрите на свою кошку, когда она подстерегает воробья” (Marime, 2018, р. 139).

В момент свидания и является “отравительница” Кармен, только не совсем ясно, в каком смысле “является”. Речь, по-видимому, не идет о появлении нового персонажа в конце событий, а о том, что лирическая героиня раскрывает свое инкогнито. Кармен воплощает саму любовь в ее “отравляющей” ипостаси. Ни в одной из версий сюжета Кармен не пользуется ядами. Эпитет “отравительница” отсылает к образу приворотного зелья, одновременно упоительного и чреватого тяжким похмельем, в частности — муками ревности. Тот же семантический комплекс мы видим в стихотворениях Ахматовой “Сжала руки под темной вуалью...” (1911) и “И кто-то, во мраке дерев незримый...” (1912), где герой оказывается отравлен “терпкой печалью” и вводится мотив “отравительницы любви” (Ajmátova, 1990, р. 28). У Цветаевой начало культа Ахматовой маркировано стихотворением 11 февраля 1915 г. (“Анне Ахматовой”), и мотив любви-отравы ей

был определенно знаком (ср. также более позднее цветаевское “Горечь! Горечь! Вечный привкус...”, 1917).

Место действия стихотворения, Кордова, может ввести читателя в заблуждение, поскольку у Мериме и Бизе основное место действия — Севилья, а Кордова упоминается Мериме только как периферийное место действия. Возможно, это — прием ретардации, замедляющий момент опознания героини. С другой стороны, анафорическое созвучие ‘Кор-дова’ / ‘Кар-мен’ подспудно готовит разгадку (так постепенно все слышнее становится анаграммированное имя “Блок” в “Имя твое — птица в руке...”, 1916).

Имена Анны Ахматовой и Кармен появляются в творчестве Цветаевой почти одновременно в 1915 г., и, как мы полагаем, определенным образом коррелируют между собой, воплощая, каждый по-своему, — идеал страстной и трагически обреченной земной любви. При этом Ахматова рассматривалась еще и через призму творчества А. А. Блока, автора “Шагов командора” (1910) и цикла “Кармен” (1914). Позднее Цветаева мечтала услышать этот цикл в исполнении автора и записала 15 мая 1920 г. о вечере Блока: “Кармен не читает, — жаль!” (Tsvetáieva, 2001, р. 115). Цветаева была под обаянием мифа о любви Блока и Ахматовой, который возник после публикации взаимных посвящений поэтов (“Анне Ахматовой” и “Александру Блоку”) в журнале “Любовь к трем апельсинам” (1914, №1). Фантазия Блока наделила Ахматову условно-испанскими чертами (“страшная красота”, “роза”, “испанская шаль”), отсылающие к типу романтической “испанской цыганки”. В 1916 г. Цветаева посвятила по циклу и Блоку, и Ахматовой, а уже в 1917 г. всерьез задумалась о возможной встрече Дон Жуана с Кармен.

7.2.3. Дон-Жуан и Кармен в 1917 г.

Образ Дон Жуана возвращается в творчество Цветаевой в начале 1917 г. в одноименном цикле, который открывается двумя стихотворениями от 19 февраля “На заре морозной...” и “Долго на заре туманной...”. Первое стихотворение формирует пространство у фонтана, воскрешающее обстановку из “Спят трещотки и псы соседовы...”. Появляется и богородица, но Кармен пока нет, и местом действия неожиданно становится Россия (Kosenko, 2012, р. 85). Цветаева отправила Дон Жуана в Россию вслед за Бальмонтом (“Дон Жуан”, 1897), который был,

наверное, главным пропагандистом испанской культуры в России и больше всех повлиял в этом отношении на Цветаеву. Герой Бальмонта вспоминает далекую степь, где он зажигал “сладко-чувственным обманом” взоры русских женщин (Balmont, 2009, p. 202). Цветаева, которая ощущает себя такой “русской женщиной”, мечтающей о Дон Жуане, понимает всю невозможность подобного союза и примерно тогда же записывает: “Испанию все женщины мира чувствуют любовником, все мужчины мира — любовницей. Безнадежное, мировое материнство России (...) Запад — это безнадежная любовь России” (Tsvetáieva, 2000, p. 169). Настойчиво повторяемый эпитет “безнадежный” связан с укоренившимся образом России как “женской страны” (Riabov, 1997). Но стихи позволяют создать альтернативную реальность.

Появление Дон Жуана в России сразу задает в стихотворении Цветаевой карнавально-гротескный модус повествования, которое позволяет не сдерживать фантазии, что очень скоро и приведет к синтезу сюжетов о Дон Жуане и Кармен. Но пока лирическая героиня скорее антипод Кармен, она — русская и православная. Сам этот сюжет оказывается мгновенно исчерпан. В первом стихотворении лирическая героиня готовится к свиданию с Дон Жуаном, но предчувствует неудачу из-за сдерживающего вмешательства “колокольного звона”; во втором герой уже принял православие и умер, завершив свой донжуанский “список” встреч с лирической героиней. В мотиве гибели героя от женщины, связанной с образом России, С. Н. Бройтман (2005) увидел влияние образности А. А. Блока. Но отсылка к выражению “дон-жуанский список” (мотив из оперы Моцарта) в очередной раз подключает и пушкинские коннотации, поскольку в русской культуре этот фразеологизм четко ассоциируется именно с Пушкиным, благодаря статье Н. О. Лернера “Дон-Жуанский список” (1910), опубликованной в венгеровском шеститомнике Пушкина (имелся и в библиотеке Цветаевой; ср. с названием монографии П. Губера “Донжуанский список Пушкина”, 1923).

Смерть героя, однако, не оказывается концом повествования. 22 февраля 1917 г. в духе популярных идей о переселении душ (в частности, это — один из важнейших мотивов в поэзии Блока) Цветаева создает альтернативное продолжение своего сюжета в третьем и четвертом стихотворениях цикла “После стольких роз, городов и тостов...” и “Ровно — полночь...”. В третьем герой неожиданно воскресает, хотя и не в лучшем виде. Именно здесь героиня из утрированной православной скромницы преображается в пылкую Кармен (пока

иносказательно), о чем повествуется в “сказке” об их первой январской встрече под стенами монастыря. В четвертом стихотворении эта первая встреча представлена в виде краткого диалога.

Как и в “Спят трещотки...”, должно произойти узнавание. В третьем стихотворении актуализируется некая “прапамять”, которая должна помочь герою вспомнить, кем они с героиней являются. В четвертом на узнавание рассчитывает Дон-Жуан, апеллируя к своей славе. Но его ожидания оказываются обмануты, потому что он столкнулся с не менее гордой противницей. Дон-Жуану принадлежат три вопроса и признание: “Что — глядишь?”; “Нравлюсь?”; “Узнаёшь?”; “Дон-Жуан я”. Кармен отвечает: “Так — гляжу!”; “Нет”; “Быть может”; “А я — Кармен” (Tsvetaïeva, 1994a, pp. 336-337).

В третьем стихотворении цыганскую природу героини выдает запах “Нила”, то есть Египта, с которым традиционно связывалось происхождение цыган: “И зачем мне знать, что пахнуло — Нилом / От моих волос?” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 336). С Египтом у Цветаевой связана сложная сеть ассоциаций, включающих и образы дочери фараона, мачехи Моисея, и брошенной Агари с младенцем, и цыганского племени. Не исключена и отсылка к иронической пьесе Н. С. Гумилева “Дон-Жуан в Египте” (из сборника “Чужое небо”, 1912), в которой происходит возрождение героя и смешиваются временные пласты (Дон Жуан соблазняет американскую туристку), а также — к теме роковой любви в “Египетских ночах” Пушкина.

Героя тоже нелегко узнать. Мотив “монаха под маской”, возможно, отсылает к “Снежной маске” Блока, но возможна и связь с Доном Жуаном де Маранья из новеллы Мериме “Души чистилища” (1834), о котором писал и Бальмонт в эссе “Тип Дон Жуана в мировой литературе” (1904). Дон Жуан у Мериме (как и реальный Хуан де Маранья) переживает раскаяние в конце жизни и становится монахом, отмаливающим свои грехи.

Двунаправленная трансформация героев, делающая их неузнаваемыми (“потухший” Дон Жуан и, напротив, утратившая русский “холод” героиня) как бы воспроизводит финал вводного мини-сюжета (хладный труп героя — живая героиня) и одновременно задает импульс для формирования нового сюжетного пространства, где героиня как бы перенимает свойства героя (ср. схожую трансформацию в цикле “Отрок”, 1921). Она — Кармен, “донжуан в юбке”. Оба они из Севильи, их разделяет только время, но презумпция возможности

перерождения делает эту встречу возможной, а перенесение места действия в Россию подкрепляет эту версию событий (Tsvetáieva, явно находится под впечатлением “Эроса и Психеи” Е. Жулавского, у которого три героя странствуют по всем странам и эпохам).

Заметим, что, с точки зрения популярных теорий начала века о “поле и характере” (О. Вейнингера и его русских последователей, В. В. Розанова и Е. А. Нагродской, автора “Гнева Диониса”, 1910) встреча двух “мужских” характеров обречена на неудачу. Встреча у Цветаевой превращается в “поединок”, в котором Дон Жуан терпит поражение. Весь монолог лирической героини построен на сопротивлении интенциям героя: “Ах, ужель не лень / Вам любить меня?”; “И зачем мне знать, что...”; “Нет, уж лучше я...” (Tsvetáieva, 1994a, p. 336). 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 и, по мнению С. Н. Бройтмана, губит его (Broitman, 2005). Цветаева словно комментирует это соотношение сил в записи 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: жизнедеятельница, недра” (Tsvetáieva, 2000, p. 149). Действительно, хотя Цветаева не раз использовала мотив самоубийства женщин из-за любви (ср. “Рельсы”, 1923; образ Федры), но героини типа Кармен и Земфиры погибают от руки ревнивца, а не по своей воле.

Если первые две пары стихотворений писались с небольшим перерывом, то третья пара, “И была у Дон-Жуана — шпага...” и “И падает шелковый пояс...” (14 мая 1917), создавалась с изрядной задержкой, и поводом к возвращению на старую тематическую траекторию послужила мысль о возможности очередной замены вакансии главной героини. Предложив два невероятных варианта, оба которых оказывались для Дон Жуана фатальны (православная русская и Кармен), Цветаева совершила новый крутой вираж, выдвинув на авансцену традиционную пару героя — Донну Анну. Однако только для того, чтобы от противного доказать, что “не было у Дон-Жуана — Донны Анны” (Tsvetáieva, 1994a, p. 337).

Заметим, что типологически русская православная героиня соответствовала характеру испанской католички Донны Анны, и оригинальность ее была чисто географической: по сути, это и была “северная” Донна Анна. Затем Цветаева

пожертвовала географией ради идеи любви как поединка равных и столкнула Дон Жуана с Кармен. Вернуться к Донне Анне как классической, но пассивной паре Цветаева не могла. Напомним, в пьесе Тирсо де Молина Донна Анна — дочь Командора ордена Калатравы, которую Дон Хуан тщетно намеревался соблазнить, выдав себя за ее жениха (этот мотив стал инициальным в опере Моцарта). Смерть героя наступает в результате мести Командора за дочь (у Пушкина — за жену). У Байрона, а затем и у Бальмонта с Гумилевым странствия Дон Жуана важнее поучительного финала его жизни, и история Донны Анны не акцентирована. У Блока, напротив, Донна Анна — единственный источник смысла жизни героя, но их разделяет граница сна-смерти, они обречены находиться в разных мирах. Позднее Цветаева будет обращаться к подобным блоковскому сюжетам (используя образы дочери Иаира, Эвридики и т.д.), но пока ее идеал — женщина, воплощающая жажду жизни, а Донна Анна оказывается статистом в драме гибели Дон Жуана (так позднее Цветаева будет трактовать образ гомеровской Елены). Дезавуировав образ Донны Анны, Цветаева отправляет Дон Жуана с посохом в дальнейшие странствия (Tsvetáieva, 1994a, p. 337).

Шестое стихотворение цикла “И падает шелковый пояс...” продолжает тему узнавания героя, на этот раз — скрытого под маской (напомним, что и традиционный Дон Жуан являлся Донне Анне в чужом обличье). Если в предыдущем стихотворении вечным странником был герой, то здесь странницей представляется героиня: в трех строфах намечен ее жизненный путь с перспективой старения и смерти. Этому неизбежному концу и противостоит символическое сбрасывание пояса, отсылающее к мотиву первого грехопадения: “И падает шелковый пояс / К ногам его — райской змеей (...) / И падает шелковый пояс / На площади — круглой, как рай” (Tsvetáieva, 1994a, p. 337). Снятие пояса — ритуальный эротический жест (ср. “пояс Венеры”), традиционно входящий в свадебные обряды и воспетый в эпической поэзии. Цветаева восстанавливает связь “героинь испанских преданий” с Евой, обозначенную в стихотворении “Они и мы” (“Волшебный фонарь”, 1912). Возможно, тут есть и подтекст из новеллы Мериме: занимаясь ворожбой, Кармен призывает Марию Падилью, подарившую королеве Бланке Бурбонской золотой пояс, показавшийся королю Дону Педро живой змеей.

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” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 338). Комментаторы признают, что этот Дон Жуан — не оригинальный, “кастильский” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 338), который был в предыдущих текстах. Однако и ранее этот образ двоился. Здесь же окончательно эксплицируется миф о вечном возвращении героя и героини, способных вспомнить свои прежние воплощения и связать разрозненные события и явления между собой. Схожую картину вскоре можно будет найти в драматической сцене “Метель” (1918), где “память” такого рода — прерогатива героя, а не героини, как в разбираемом стихотворении.

Как видно из всего сказанного, цикл “Дон-Жуан” (1917) выразил тоску Цветаевой по встрече с подобным героем и представил разные сценарии подобной встречи, в которых героиня как бы меняла “наряды”, представляясь то стереотипной русской скромницей, то Кармен, то даже Донной Анной, но последняя попытка была отвергнута. В итоге именно тип Кармен оказался в понимании Цветаевой самой адекватной парой Дон Жуану, но не в первоначальном виде, а как бы на перекрестках пространственно-временного лабиринта перерождений, в данном случае — в современной России.

13-18 июня 1917 г. Цветаева делает два наброска к циклу “Кармен”, но дальше короткого диптиха дело не идет. Как и с Дон Жуаном, уже во втором стихотворении Цветаева “убивает” героиню, поскольку именно в смерти ярче всего проявляется натура персонажа. Эскизность этих текстов подчеркнута тем, что оба представляют собой портрет, может быть даже экфрасис каких-то изображений.

Блоковские ассоциации не дают Цветаевой покоя. В первом стихотворении “Божественно, детски-плоско...” (13 июня 1917) конспективно повторяется сюжет “Незнакомки”, но одну героиню Блока подменяет другая — Кармен. За узнаваемым портретом Кармен следует описание равнодушной среды: “А люди едят и спорят, / А люди играют в карты. / Не знаете, что́ на карту / Поставили, игроки!” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 356). Как и у Блока, героиню понимает только поэт — лирическая героиня: “Вот грудь моя. Вырви сердце — / И пей мою кровь, Кармен!” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 356). Избыточный физиологизм этого восклицания можно сравнить с мотивом “перьев”, которые “качаются в мозгу” лирического героя Блока. В принципе, субституция Незнакомки образом Кармен — такая же экстравагантная замена, как замена Донны Анны — той же Кармен. Но обстановка, заимствованная из “Незнакомки”, приближает события диптиха к российской современности.

Во втором стихотворении “Стоит, запрокинув горло...” (18 июня 1917) Цветаева жертвует современностью и переносит Кармен в родную ей обстановку, но совершенно меняет судьбу героини: она погибает не от руки Хозе, а по воле некоего аббата, еще теснее сближаясь с обобщенными “героинями испанских преданий”. Начинается текст с эпатирующего портрета, запечатлевшего характерную позу (известную, в частности, по портрету Л. Дельмас в роли Кармен): “Стоит, запрокинув горло, / И рот закусила в кровь. / А руку под грудь уперла — / Под левую — где любовь” (Tsvetaïeva, 1994a, 357). А заканчивается изложение событий еще более эпатирующей репликой “аббату”: “— Склоните колена! — Чтó вам, / Аббат, до моих колен?! / Так кончилась — этим словом — / Последняя ночь Кармен” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 357).

Как можно догадаться, Кармен здесь сливается с Эсмеральдой, обреченной на смерть (вероятно, в очистительном огне) духовным лицом, борющимся с соблазном. Можно также вспомнить, что Земфира провоцировала Алеко словами: “Режь меня, жги меня; / Я тверда, не боюсь / Ни ножа, ни огня” (Púshkin, 1960, p. 168). Вариант с ножом использовали Пушкин и Мериме, Цветаева дополнила матрицу вариантом гибели на костре. Противоречие с оригинальным сюжетом логически “снимается” в рамках символистской сюжетной парадигмы, допускающей перерождения и разные версии реализации одной судьбы. Сосредоточенность на выявлении “вечных” и при этом варьирующихся образов Кармен и Дон Жуана подтолкнуло Цветаеву к созданию еще более оригинального сюжета цикла “Князь тьмы” (3-4 июля 1917): лирика насыщалась фабульным содержанием, перерастая в драму.

Тетраптих “Князь тьмы” выводит историю Дон Жуана и Кармен на новый фабульный уровень. Диахроническая шкала “донжуанов” трансформируется в синхроническую систему: “старший брат” является во плоти в виде Князя тьмы, который приобретает черты демона и даже дьявола, на что недвусмысленно указывает его имя. Введение второго — “метафизического” — уровня персонажей позднее станет характерной приметой драматических сюжетов Цветаевой: боги, ангелы и демоны действуют уже в ранних ее пьесах, а для персонажей “Тезея” она составляет детальную таблицу связей земных персонажей с бессмертными.

Сюжет “Князя тьмы” по-своему продолжает романтические традиции реабилитации “падших” героев, от Каина и Фауста до “дамы с камелиями”. В большинстве случаев это не прославление зла, а вскрытие его трагической

неизбежности в материальном мире и призыв к прощению, если источником греха была не жажда власти, а любовь. Цветаева, пережившая острую фазу атеизма в середине 1910-х гг., отчасти вернулась к эклектической религиозности, но во многом религиозно-мифологический код в ее поэзии (как и у Маяковского, например) служил для постановки вполне земных морально-этических вопросов. И одним из этих вопросов был вопрос о праве страстной, стихийной личности на самореализацию. Защищая хрупкое земное бытие перед лицом пугающей холодной вечности, Цветаева признала себя ученицей “Господина Времени” (“Через снега, снега...”, 1916), который в 1917 г. получил имя “Князя тьмы”.

“Князь тьмы” — одно из наименований Сатаны (например, в “Потерянном рае” Джона Мильтона). Примечательно, что образ печального Сатаны Мильтона в “Кармен” Мериме проецируется на Дона Хозе: “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” (Merime, 2018, 135). 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! (...) beau ténébreux бесспорно, отдаленный потомок Prince des ténèbres” (Tsvetáieva, 2000, 163). Любопытно, что французское выражение beau ténébreux (“сумрачный красавец”) восходит к образу Амадиса Гальского, героя романа Гарси Родригеса де Монтальво (1508), восхищавшего еще Дон Кихота.

В тетраптихе Цветаевой отразилась революционная обстановка в России, возможно — волнения 3-5 июля 1917 г. в Петрограде: “Ну, что сказали на денек вчерашний / Российские умы?” (Tsvetáieva, 1994a, p. 360). “Революционные” (или контр-революционные) настроения владеют и Кармен, которая предпочитает молодому Дон Жуану его “учителя” с “серебряным пробормом” в волосах. Кармен тянется к нему именно в силу своей пылкой юности, реализуя устойчивый сюжет ранней драматургии и ряда стихотворений этого периода (самый яркий пример — Франческа и Казанова в пьесе “Феникс”, 1919). Цветаева увлечена блестящими представителями уходящей аристократии и сцены — Алексеем Стаховичем (1856-1919) и чуть позже — его другом князем С. М. Волконским (1860-1937), которому будет посвящен цикл “Ученик”. Ее Кармен оказывается актрисой или певицей, выступающей в театре, чей образ двоятся, как и у одноименной блоковской

героини, и выступающей в роли Кармен, и являющейся “Кармен” (роль и маска вскрывает суть личности).

Сюжет любви-поединка равных сменяется сюжетом ученичества: мотив странствия перерастает в мотив восхождения, иерархической связи поколений учителей и учеников. Дон Жуан и Князь Тьмы любят на выступление Кармен, которая продолжает иерархию ученичества: Князь Тьмы — Дон Жуан — Кармен. Затем, однако, происходит спор Князя тьмы с Князем света, и открытый финал позволяет допустить, что следующим этапом этого восхождения может стать обращение учеников Князя тьмы в веру Князя света.

С момента создания “Князя тьмы” Цветаеву, вероятно, не покидала мысль развить наметившийся сюжет во что-то более масштабное, но далее мы видим только sporadическое возвращение к образам Кармен и Дон Жуана, пока сюжет этот совсем не вытесняется на периферию. 19 августа 1917 г. Цветаева пишет тетраптих с эпилогом “Любви старинные туманы”. Сквозная тема его — разлука с уезжающим возлюбленным. Имя Кармен появляется в конце четвертой части как пуант — неожиданный тематический сдвиг. Героиня выбирает роль, образ, тип поведения Кармен, ею не являясь. Само имя Кармен вновь появляется как “отгадка” в самом конце четвертой части, будучи подготовленным мотивами “ревности”, “шали”, “звериной печали” и “божьего гнева”. Такое обнажение приема ролевой лирики показывает, что автор уже не ощущает себя Кармен в полной степени: Кармен — только временное состояние или просто маска, роль.

7.2.4. Неосуществленный замысел 1918 г.

Выхолащивание темы Кармен находит выражение в стихотворении “Как много красавиц, а ты — один...” (19 февраля 1918), где Кармен уже — не истинная суть героини, даже не образец поведения, а банальная маска, выраженная гротескным мотивом: Кармен много, “и каждая держит цветок в зубах”. Все “Кармен” оказываются в жалкой роли актрисы, просящей ангажемента, что является полным разрушением мотива неприступной гордости, готовой на смерть. Но Цветаева не была бы Цветаевой, если бы не нашла неожиданный поворот, и во второй части стихотворения читатель словно переносится в первую часть диптиха “Кармен”, где за банальной внешностью ресторанной артистки вскрывается

истинная страстная женская душа, истинная “Кармен”: “От гения, грима, гримас, грошей — / В кабак, на расправу, на страстный смотр / И возглас в четвертом часу утра, / С закинутым лбом: — Любите!” (Tsvetáieva, 1994a, p. 387). В мужском персонаже стихотворения, выбирающем из “ста тридцати Кармен” (ср. “тысяча три” испанки в списке Дона Джованни в опере Моцарта) можно увидеть очередное воплощение цветаевского Дон Жуана. Возможно, по замыслу Цветаевой, не только современная Кармен, но и современный Дон Жуан должен иметь отношение к театру.

Летом 1918 г. Цветаева уже планирует написать целый ряд пьес и составляет список “То, что я хочу написать”, в который входит и “Дон Жуан и Кармен” (Tsvetáieva, 2000, p. 345). Из двух частей составленного ею перечня осуществились только инициальные замыслы, получившие в итоге заглавия “Феникс” и “Каменный Ангел”. Примечательно, что в обеих пьесах есть персонаж, коррелирующий с образом Дон Жуана: это Джакомо Казанова, имеющий сниженного двойника в лице Видероля (“смесь амура и хама”) и Амур, имеющий высокого двойника в виде Ангела. В каком-то смысле Амур и Ангел коррелируют с парой Князь тьмы и Князь света. Наличие сюжетных функциональных двойников (Амур и Ангел еще и внешне подобны) отражает раздвоение (и возможное дальнейшее деление) образа Дон Жуана в рассмотренных выше стихотворениях.

Что же касается Кармен, то ее своеобразным аналогом оказывается в этих пьесах Анри-Генриэтта, ведущая вольный “цыганский” образ жизни и проявившая еще большую независимость, чем сам Казанова. В образе Анри-Генриэтты есть существенная “астральная” составляющая, которая как будто отличает ее от вполне земной Кармен, но можно вспомнить, что в “Князе тьмы” Кармен уже вступала в контакт с высшими силами (да и у Мериме она не чужда причастности к колдовству, то есть контактов с миром духов). Другими словами, заметна определенная диффузность внешне различных и весьма далеких друг от друга персонажей Цветаевой. Генриэтта также имеет двойников в виде Девчонки (в первой пьесе о Казанове “Приключение”) и особенно Франциски (“Феникс”).

Аврора из “Каменного Ангела” далека от типа Кармен, зато своеобразной пародией на нее выступает Венера, мать Амура, появляющаяся иногда в виде безобразной старухи и также имеющей высокого двойника в виде Богоматери. Последний сюжет также интересен как пример синтеза разнородных образных

систем (сродни легенде о Тангейзере, христианском поэте и возлюбленном Венеры, который был близок по характеру к легендарному Хуану Тенорио).

Роль Авроры Цветаева определенно предназначала Софье Голлидей, в стихах к которой (“Стихи к Сонечке”, 1919) еще мелькнет отзвук образа Кармен, но уже не самой героини, а как бы ее товарки — “маленькой сигареры” (работницы сигарной фабрики), в которой “волчий” образ гордой гитаны оказывается смягчен влиянием другого испанского образа — “инфанты” (генезис этого образа позднее будет прояснен в автобиографической “Повести о Сонечке”, 1937).

Смысловой потенциал замысла “Дон Жуана и Кармен” (1918) оказался реализован окольными путями через альтернативные сюжеты, и Цветаева уже никогда не вернется к нему, лишь иногда вспоминая тип Дон Жуана в своих записях, переписке и стихах: “От безмыслия — к бессмыслию (поэтический путь Б<альмон>та). Трагедия вселюбия? Комедия вселюбия. Дон-Жуан смешон. Петух на птичьем дворе. Дон-Жуан — функция” (Tsvetáieva, 1997, p. 342). Схожие мысли повторяются в письмах к Б. Л. Пастернаку (от 14 февраля 1925 г.) и О. Е. Колбасиной-Черновой (от 29 февраля 1925 г.). Однако Дон Жуан сразу выигрывает, когда выступает в паре с Командором: “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” (Tsvetáieva, 1994d, p. 17). То же мы видим и в “Стихах к Пушкину” (1931).

Однако наряду с упрощенными трактовками в эпистолярной прозе Цветаевой встречаются и философски углубленные обобщения. Так, 25 сентября 1923 г. Цветаева 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” (Tsvetáieva, 1995a, p. 617). За год до написания приведенного письма понятие “Бега” стало центральным мотивом в триптихе “Бог” (1922). Та же коллизия волновала Цветаеву с самого начала ее полемики с Богом в “Юношеских стихах”, когда она осознала, что над ней господствует “цыганская страсть разлуки” (Tsvetáieva, 1994a, p. 247). Идеалы платоновской завершенности и гераклитовской изменчивости вели постоянную войну в поэтическом творчестве Цветаевой.

7.2.5. Выводы

Дон Жуан и Кармен вошли в творчество Цветаевой исподволь и порознь как часть общекультурного багажа. Реминисценции из “Кармен” Ж. Бизе прослеживаются чуть раньше (1910), но эксплицитно оба имени вошли в поэзию Цветаевой в период “Юношеских стихов”: Дон Жуан — в 1914 г. в поэме “Чародей”, а Кармен — в 1915 г. в стихотворении “Спят трещотки и псы соседовы...”. Под влиянием всевозможных источников литературного и музыкального характера (П. Мериме, А. С. Пушкин, К. Бальмонт, А. Блок, С. Парнок и др.; оперы В. Моцарта, Ж. Бизе) в 1917 г. шла бурная рефлексия над обоими образами. В это время один за другим возникали циклы, связанные с этими персонажами. Объединение Дон-Жуана и Кармен в одном временно-пространственном контексте предвосхищает проблематику цикла “Двое” (1924), однако в “Двое” не соединяются герои из разных сюжетов (по принципу сюжетного кроссовера). В качестве завершения циклов создается внутренне достаточно цельный тетраптих “Князь Тьмы”, имевший потенциал для дальнейшего сюжетного развертывания в оригинальную полноценную пьесу, в которой революционную Москву посещает Князь Тьмы, соперничающий с Князем Света за души влюбленных. Трудно не подивиться сходству этого замысла с началом “Творимой легенды” Ф. Сологуба и еще ненаписанного романа М. Булгакова. В 1918 г. замысел драматического произведения “Дон Жуан и Кармен” был зафиксирован, но его концептуальная основа оказалась растратчена на другие конкурентные сюжеты со сходными характерами.

7.3. Conclusiones parciales

Hemos señalado que Don Juan y Carmen se incorporaron por separado a la obra de Tsvetaïeva, produciéndose un paulatino desarrollo de imágenes entre 1910 y 1917. Las reminiscencias de “Carmen” de Georges Bizet son previas a las de Don Juan, puesto que datan, al menos de 1910. Pero ambos nombres aparecieron explícitamente en la poesía de Tsvetaïeva durante el período de los poemas juveniles: Don Juan, en 1914, en el poema “Чародей” (“El hechicero”), y Carmen, en 1915, en el poema “Спят трещотки и псы соседовы” (“Duermen los pájaros y perros de los vecinos...”). Como se ha visto, las

fuentes literarias y musicales existentes en la cultura rusa del periodo para ambas imágenes son numerosas: Prosper Mérimée, Aleksandr Púshkin, Konstantín Balmont, Aleksandr Blok, Sofía Parnok, John Milton; óperas de Mozart y Bizet. La culminación de ambos personajes en la obra de Tsvetáieva se data con 1917. En este período surgieron los ciclos relacionados con estos personajes. La unión de Don Juan y Carmen en un mismo contexto temporal y espacial anticipa la temática del ciclo “Двое” (“Los dos”, 1924), aunque en “Los dos” no se unen personajes de diferentes tramas (según el principio del crossover argumental). Como culminación de los ciclos, se creó un políptico internamente bastante coherente, “El príncipe de las tinieblas”, que tenía potencial para un mayor desarrollo argumental en una obra original completa, en la que el príncipe de las tinieblas visita la Moscú revolucionaria y compite con el príncipe de la luz por las almas de los enamorados. Es difícil no sorprenderse por la similitud de este proyecto con el comienzo de “Творимая легенда” (“La leyenda creada”) de Fiodor Sologub y la célebre novela posterior de Mijaíl Bulgákov “Maestro y Margarita”. En 1918 se fijó el proyecto de la obra dramática “Don Juan y Carmen”, pero su base conceptual se difundió (aunque quizá cabría decir también que se difuminó) en otras tramas competitivas con personajes similares.

8. Capítulo 5. Marina Tsvetáieva y los doce poemas de Federico García Lorca

En el presente capítulo se incorpora el artículo “Марина Цветаева и двенадцатьстихотворений Федерико Гарсиа Лорки” publicado en lengua rusa. El artículo va acompañado de una introducción y resumen en español y conclusiones parciales.

8.1. Introducción y resumen

En este artículo por primera vez se analizan todos los poemas de Federico García Lorca que Marina Tsvetáieva recibió del hispanista ruso Fiodor Kelyin en 1941. Originalmente se trataba de doce poemas, cinco de los cuales fueron traducidos al ruso, otros cinco fueron traducidos al francés y los dos restantes se quedaron sin traducir. El artículo parte de la frase que escribió Tsvetáieva en una de las cartas dirigidas a Kelyin, donde indicaba que los textos le habían gustado mucho. Se analiza la traducción como un proceso influido por la recepción cultural. De este modo, al traducir, Tsvetáieva incorporó los textos de García Lorca en la línea de su propia obra, comparándolos con su propio mundo poético e insertando en las traducciones las soluciones que tienen origen en su propia obra.

Por tanto, el artículo tiene como objetivos comparar las imágenes poéticas de García Lorca y de Tsvetáieva en las traducciones que realizó y en su propia poesía. Se pretende detectar cómo Tsvetáieva buscaba las soluciones traductológicas mediante la activación de su diccionario poético, recurriendo a las soluciones métricas, rítmicas y compositivas de su propia obra. Se trata, por tanto, de una traducción intertextual, dado que el mundo poético de Lorca que se refleja en los poemas sería a su vez una alusión al propio mundo poético de Tsvetáieva. Asimismo, se han localizado las alusiones que hace Tsvetáieva a los demás autores rusos, incorporando, de esta manera, los textos de García Lorca en su propio contexto literario y cultural.

El artículo se estructura en forma de análisis comparativo. Se toman los textos originales de García Lorca y, siempre que está disponible, la traducción literal y la traducción de Tsvetáieva y se comparan las imágenes clave, los motivos, las gamas cromáticas, las metáforas, las estructuras compositivas y poéticas. Se analiza en qué casos Tsvetáieva se aleja del original, ya sea reforzando o modificando los motivos de García Lorca e introduciendo matices propios que provienen de sus textos. Se investigan los

casos en los que Tsvetáieva hace referencia (en sentido figurado o alusivo) a las obras de la poesía rusa, creando así conexiones intertextuales. Se presta mucha atención tanto a los cambios semánticos como a las transformaciones formales (métricas o rítmicas), analizando cómo Tsvetáieva incorpora los textos de García Lorca en su sistema poético.

Tsvetáieva no solo traduce, sino que inserta a García Lorca en su propio lenguaje poético: en los textos traducidos se pueden apreciar alusiones a algunas obras suyas, a menudo relacionadas con España, así como a otros poetas. De este modo, la traducción se convierte en un diálogo entre la España de García Lorca y la España en la tradición poética de Tsvetáieva y de la poesía rusa en el sentido más amplio, ya que su propia España está incluida por otros poetas y escritores.

Se subraya que no se trata de una simple mezcla de elementos ajenos, antes bien, por el contrario se trata de una integración: Tsvetáieva introduce la semántica rusa, pero de tal manera que no rechaza el original español, sino que lo sintetiza con su propia obra. Podría decirse que la obra de Lorca queda incorporada dentro de la obra de Tsvetáieva.

Asimismo, los textos de García Lorca tienen muchos paralelos con la poesía de Tsvetáieva: motivos de lágrimas, sed, luz y oscuridad, metáforas de corrientes, ríos, cuevas, etc. Bien es cierto que estas referencias pueden ser tanto conscientes como inconscientes, pero son precisamente estas las que crean una cercanía tipológica entre García Lorca y Tsvetáieva. En algunos casos, Tsvetáieva parece insertar sus antecedentes poéticos a los textos de García Lorca. Esto puede verse a nivel de los recursos poéticos, el ritmo o el vocabulario prestado de su bagaje poético.

8.2. Artículo “Марина Цветаева и двенадцать стихотворений Федерико Гарсиа Лорки”

Abstract

This paper analyzes twelve poems by Federico García Lorca that Marina Tsvetaeva received from the Russian Hispanist F. Kelyin and translated in 1941. Out of them, five poems were translated into Russian, five into French (these texts were identified and republished only in 2020), and two poems remained untranslated. In this paper, we analyse Tsvetaeva's translation process as a reception of texts and compare poetic images from García Lorca's original poems with Marina Tsvetaeva's images in translations and her work. It is a well-known fact that Cvetaeva wrote to Kelyin saying she liked Lorca and that the poems were well chosen for her. This statement became the starting point of

the work. We demonstrate the typological proximity and similarities of imagery between García Lorca's poems and Tsvetaeva's work and trace possible echoes of Tsvetaeva's poetry in translations from the Spanish poet. In searching for translation solutions, Tsvetaeva activates her vocabulary, as well as metrical, rhetorical, and compositional techniques, and introduces allusions to the works of other Russian authors into the texts.

Keywords: Marina Cvetaeva; Federico Garcia Lorca: Poetry; Translation; Russian Literature.

8.2.1. Введение

Переводческая деятельность Цветаевой богата и многоаспектна. Начинается она еще до первого поэтического дебюта в печати переводом трагедии Э. Ростана “Орленок” и заканчивается через три десятилетия переводами лирики Ф. Гарсия Лорки. А в промежутке был и перевод романа Анны де Ноай “Новое упование”, и автоперевод поэмы-сказки “Молодец” на французский язык, и переводы на французский произведений Маяковского, Пушкина и Лермонтова, и даже отдельные переводы с одного иностранного языка на другой. И до, и особенно после эмиграции Цветаева получала заказы на переводы, что и сделало ее в конце концов профессиональным переводчиком. В письмах и в статье “Два Лесных Царя” (даем название в авторской орфографии) Цветаева претендует на создание собственной переводческой концепции. Переводила она и с языков, хорошо ей знакомых, и с подстрочников, и даже с чешского диалекта, на котором писал один единственный поэт — Ондра Лысогорский. Как заметил М. Л. Гаспаров (1997), в своей переводческой практике Цветаева — максималист: язык переведенного ею на французский “Молодца” — такой же собственный и ни на что не похожий, как и язык ее русского “Молодца”.

В последнее время переводы Марины Цветаевой из Федерико Гарсиа Лорки (1898-1936) привлекают все больше внимания (Azadovsky, 2009; Obolenskaia, 2015; Smirnova, 2019; Luarsabishvili, 2020; Polilova, 2020). Отчасти переводы привлекают внимание вследствие их вызывающей вольности. Ю. Л. Оболенская предположила, что “голосом Лорки” Цветаева выразила собственную поэтическую индивидуальность (Obolenskaia, 2015). Развивая это положение, мы пришли к гипотезе о синкретическом характере этих переводов: Цветаева встроела переводимые тексты Гарсиа Лорки в систему связей собственной поэзии в ходе

рецепции чужого, но родственного поэтического языка, как это происходило в переводческой практике В. А. Жуковского, А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. Представленный далее разбор смещает исследовательскую перспективу с традиционных переводоведческих аспектов анализа текста в сторону компаративного анализа: читая Лорку, Цветаева могла разглядеть в его текстах много “своего”, присущего ее собственной поэтической системе. Это относится и к тем текстам, которые она только прочла, но не перевела. Конечно, реконструкция восприятия прочитанного (а не только выполненных переводов) может быть только гипотетической.

Ф. Гарсиа Лорка и М. Цветаева родились в конце XIX в. с разницей в шесть лет. Не только Цветаева интересовалась Испанией, но и Лорка — Россией (например, в его лекции “Канте хондо” мелькают имена М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова и И. С. Тургенева). Подруги Цветаевой Е. Дьяконова (Гала) и Н. Гончарова знали друзей Лорки — С. Дали и М. де Фалья. Как и Цветаева, Лорка высоко ценил музыку и песенное начало в поэзии, родной фольклор и его цыганский компонент. Поиск корней народности и искусства органически сочетались у обоих с восприятием нового, авангардного искусства. Оба выступали в защиту сложного поэтического языка. Цветаевой была близка этическая позиция Лорки как адвоката отверженных и его поэтический принцип: “Свет поэта — в противоречии” (Гарсиа Лорка 1986: 455). Переводы из Лорки вписываются и в череду произведений Цветаевой, посвященных памяти поэтов (от А. Блока до Р. М. Рильке).

Как установила В. С. Полилова, из переводов Лорки первыми были опубликованы переводы для французской версии журнала “Интернациональная литература” (“La Littérature Internationale”, 1942, № 7/8). Эти переводы были забыты и вновь опубликованы только в 2020 г (Polilova, 2020). Это — пять стихотворений из трех поэтических книг Лорки: из дебютной “Книги стихов” (1921) — “Баллада морской воды”, из сборника “Песни” (1927) — стихотворение “Охотник”, из “Стихов о канте хондо” (1931) — вводная “Балладилья о трех реках” и две части цикла “Силуэт Петенеры”: “Дорога” и “Шесть струн”. Затем Ф. В. Кельин предложил Цветаевой продолжить работу, но уже для сборника “Избранного” Лорки на русском языке (вышел в 1944 г.).

Кельин предоставил Цветаевой семь подстрочников из “Стихов о канте хондо” (1931), написанных по большей части в 1921-1923 гг. в период подготовки

и после проведения в Гранаде фестиваля народной андалузской песни (1922). Канте хондо (буквально “глубокое пение”) считается древнейшим слоем канте фламенко. Сборник стал книгой об андалузской песне, ее жанрах и исполнителях. Цветаева перевела на русский язык пять стихотворений из первых двух циклов книги. Из вступительной “Поэмы о цыганской сигирийе” (ведущий жанр канте хондо) — два начальных, “Пейзаж” и “Гитару”, и финальную “Пустыню” (в оригинале “*Y después*” — “А потом”). Из второго цикла “Поэма о солеа” (другой жанр) — “Селенье” и “Пещеру” (второе с начала и второе с конца).

Цветаева также получила подстрочники к “*De Profundis*” (4-й цикл “Силуэт Петенеры”) и “Кварталу Кордовы (На мотив ноктюрна)” (7-й цикл “Три города”), но не успела их перевести, хотя определенно собиралась это сделать. Ее последняя черновая тетрадь заканчивается записью (26 июня 1941 г.): “Попробуем последнего Гарсиа Лорка”, после которой идут три незаполненных страницы (Azadovsky, 2009, p. 156).

Больше всего стихотворений (8) Цветаева перевела из “Стихов о канте хондо”, первой вполне самостоятельной поэтической книги Лорки. Песенные лирические тексты в этой книге часто обладают “монтажной” структурой, сочетая образы, непонятные вне контекста, и Цветаевой приходилось “разгадывать” их с опорой на собственный поэтический опыт. Рассмотрим результаты этой работы в порядке публикаций текстов испанского поэта, сначала — переводы на французский, а затем — на русский язык. Поскольку нас интересует сопоставительный анализ образных систем изучаемых поэтов, мы также рассмотрим два непереведенных Цветаевой стихотворения.

8.2.2. *La Balada del agua del mar* (1919). Перевод: *Ballade de l'eau de mer* (1941)

“Баллада морской воды” из первой книги стихов Лорки была переведена Цветаевой с сохранившегося подстрочника⁵, любезно предоставленного нам В. С. Полиловой. Стихотворение уже в названии заключало часть имени Марина, морская семантика которого разнообразно обыгрывалось в творчестве Цветаевой, начиная с раннего стихотворения “Душа и имя”. “Соименницей моря” именовалась Цветаева и в лирике С. Парнок, а своеволием морских волн Цветаева объясняла

⁵ РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 38, Л. 32 об. Далее цитируем по этому источнику.

свой характер (“Кто создан из камня, кто создан из глины...”, 1920). Перевод из Лорки органически встраивался в эту линию.

Оригинал стихотворения имеет рамочную структуру: первая строфа идентична последней. Между ними — диалог с девушкой, юношей, матерью и сердцем, построенный как серия однотипных вопросов и ответов, раскрывающих связь морской воды с жизнью человека — потом, кровью, слезами и инвариантной горечью. Минорная окраска диалога контрастирует с рамкой, в которой море загадочно “улыбается”. Цветаева пожертвовала финальным рефренным четверостишием, компенсировав пропущенные строки амплификацией реплик диалога и добиваясь нужного ей звучания в пределах заданного числа строк. Получилась типичная цветаевская композиция, в которой начало и конец текста контрастно противопоставлены (ср. “Мне нравится, что Вы больны не мной...”). Характерен для нее и подчеркнутый параллелизм в построении текста, переходящий в градацию, и система рефренов, и диалогическая структура.

В первой строфе Цветаева выравнивает метрику, делая все строки 2-иктными добавлением глагола “vois” (“вижу”, “видишь”). Рассказ о море (в оригинале был в 3-м лице) из-за этого сливается с партией голоса, задающего вопросы. “Губы неба” уточняются по цвету, превращаясь в “губы зари” (“lèvres d’aube”), что сближает создаваемый образ с финалом стихотворения Цветаевой “Знаю, умру на заре! На которой из двух...” (1920): “Прорезь зари — и ответной улыбки прорез...” (Tsveláieva, 1994a, p. 573). Так, уже в первой строфе Цветаева предвосхищает мотив крови из диалога лирического “я” с юношей.

Но первый вопрос диалога обращен к девушке — вопрос о том, что она продает. Девушка отвечает, что продает “воду морей”. Цветаева добавляет подробности: “Triste, triste marchandise ! / Vous n’en voudrez pas, seigneur” (Tsveláieva, 2020, p. 382) (Грустный, грустный товар! Вы не захотите его, сеньор), выравнивая длину вопроса и ответа и педалируя тему грусти. Ответ звучит загадочно, но далее проясняется сравнением моря с кровью и слезами. Возможно, “вода морей” девушки — “горькая” влага ее поцелуя, как в стихотворении Цветаевой “Горечь! Горечь! Вечный привкус...” (1917). Обращение к юноше “¿Qué llevas, oh negro joven, / mezclado con tu sangre? (García Lorca, 2013, p. 99)” (Кельин: “Что несешь ты, о черный юноша в своей крови?”) Цветаева корректирует: “Que bois-tu à pleines lèvres, / Pâle et brun adolescent ?” (Tsveláieva, 2020, p. 382) (Что пьешь ты полными губами, бледный и смуглый подросток?). “Продаваемое”

девушкой “выпивается” юношей. Но “смуглый подросток” оказывается одновременно и “бледным” (как в “Юном поэте” В. Брюсова). И ответ юноши также стал объемнее, отчасти за счет перенесения в него мотива крови из вопроса: “Goût de larmes, goût de sang, — / Oh n’y goûtez pas, seigneur !” (García Lorca, 2013, p. 99) (Вкус слез, вкус крови, о, вам, сеньор, это не понравится!)). Возможно, здесь отозвался мотив “Испания в крови” из цветаевских “Стихов к Чехии”, как и память о смерти самого испанского поэта.

Строки, обращенные к матери (“Esas lágrimas salobres / ¿de dónde vienen, madre?” (García Lorca, 2013, p. 99) (Кельин: “Эти горькие слезы / Откуда они, мать?”), превращаются у Цветаевой в драматичный вопрос-призыв: “Vieille mère, dis, que puis-je / Faire pour sécher tes pleurs?” (Tsvetáieva, 2020, p. 382) (Старушка-мать, скажи, что я могу сделать, чтобы высушить твои слезы?). Цветаева явно воображает мать из “Внимая ужасам войны...” (1855) Н. Некрасова (образ плачущей ивы-матери Некрасова отразился в ее “Письме к Амазонке”), а метафорическая связь слез и моря обыгрывалась Цветаевой в уже упомянутых “Стихах к Чехии” (Tsvetáieva, 1994b, p. 346).

Финальный вопрос (“¿Corazón, y esta amargura / seria, ¿de dónde nace?” (García Lorca, 2013, p. 99) (Кельин: “Сердце, а эта суровая горечь, откуда родом она?”) расширен повторами слова “сердце” (“cœur”), местоимением “мое” (“mon”) и эпитетами “лихорадочный” (“fébrile”) и “горький” (“amer”): “Dis, mon cœur, d’où vient ta peine, / Cœur fébrile, cœur amer ?” (Tsvetáieva, 2020, p. 382) (Скажи, мое сердце, откуда твоя горечь, лихорадочное сердце, горькое сердце). Ответ “¿Amarga mucho el agua de los mares!” (García Lorca, 2013, p. 99) (Кельин: “Вливает сильную горечь вода морей”), напротив, звучит компактнее: “Trop amère — L’eau de mer !” (Tsvetáieva, 2020, p. 382) (Слишком горькая / Вода моря), и тут Цветаева, опустив глагол “вливает”, оказалась ближе к оригиналу, чем подстрочник.

8.2.3. *Cazador (1921-1924). Перевод: Le chasseur (1941)*

Стихотворение “Охотник” (из раздела “Теории” книги “Песни”, 1927) — восьмистрочная миниатюра с симметричным расположением стихов разной длины. Начальное и конечное двустишия длиннее за счет второй строки и связаны рифмами. Зрительно они примыкают к центральному четверостишию, создавая образ, напоминающий птицу. В первом двустишии четыре голубя парят над

сосновым лесом, в катрене они “ранеными несут свои тени”, а в последнем двустишии — мертвыми лежат на земле. Цветаева сохранила восемь строк, но выровняла размер, пренебрегла графикой и ослабила симметрию начала и конца. Рифмовка (неполная, как и у Лорки) делит текст на два катрена (с охватной и с перекрестной парой рифм).

Однако Цветаева постаралась сохранить женский род слова “paloma” (вероятно, в подстрочнике было “голубка”), заменив точный перевод “pigeon” (м.р.) близким по значению “tourterelle” (ж.р.) — рус. “горлица” и дополнив его эпитетом “doux” (“сладкий”, “нежный”, “ласковый”). Птица как образ женской души — один из лейтмотивов поэзии Цветаевой. Раненая душа-птица появляется уже в раннем стихотворении “Маме” (“Как много в забвении темном...”). Мотив голубиных стай становится частотным с 1916 г. (“Устилают — мои — сени...” и др.). Голуби наделяются библейской и античной символикой (птица Афродиты). Число четыре привносит аллюзию на образ креста и тему пути, судьбы, дорожных перекрестков, ветров, освоенную Цветаевой (Tsvetáieva, 1994a, pp. 259, 276, 285), но “четыре тени” превращаются у нее в “cuatre rondes taches rouges” (Tsvetáieva, 2020, p. 383) (четыре круглых красных пятна). Как и в “Балладе морской воды”, она окрашивает нейтральный образ, подразумевая в этом случае капли крови.

Лес в творчестве самой Цветаевой — образ богатый и многозначный, но охотники в нем появляются редко. Исключение — презирающий любовь Ипполит (“Федра”, 1927). Об охоте Цветаева чаще говорит в переносном смысле, например, в любовном (“Под лаской плюшевого пледа...”, 1914). В образе охотника появляется Амур в пьесе “Каменный ангел” (1919): “АМУР, охотник — красавец — mauvais sujet — француз по духу, 18 лет <...> Лук и стрелы” (Tsvetáieva, 1994c, pp. 415, 422). Жестоким охотником представлена и сама жизнь в диптихе “Жизни” (1924). Возможно, именно как аллереорию краткой жизни (жизни души, женской и любящей) Цветаева рассматривала и стихотворение Лорки.

8.2.4. *Baladilla de los tres ríos (1919). Перевод: Petite ballade de trois fleuves (1941)*

Стихотворение Лорки представляет читателю андалузский пейзаж с центральным образом реки Гвадалкивир, пересекающей Андалузию от региона Хаэн до залива Кадиса. Полноводный Гвадалкивир противопоставлен двум рекам

Гранады, Дауро и Хениль, это противопоставление поддерживается рядом сравнений и метафор.

В переводе “Баллады о трех реках” Цветаева допустила много вольностей, убрав, например, названия притоков Гвадалквивира, Дауро и Хениля — двух из трех рек, упомянутых в названии. Из “двух рек Гранады” в оригинале у нее из стремления к краткости возникли “две Гранады”. Из двенадцати частей стихотворения получилось пять — по 11, 7, 9, 11 и 6 строк (в сумме те же 44 строки). В этом виде текст напоминает “Цыганскую свадьбу” (1917) Цветаевой с ее прихотливым дроблением строк и холостыми стихами.

Цветаева вносит нюансировку в строки неизменного у Лорки двойного рефрена (варианты чередуются). Начинает она точным переводом: 1-2) “Et l’amour / Est parti / Sans retour” (А любовь ушла безвозвратно); “Et l’amour / Est parti / Par les airs !” (А любовь ушла по воздуху), но в промежутке делает отступления: 3-4-5) “Et l’amour / A voulu / Partir” (А любовь захотела уйти); “Mais l’amour / A voulu / Voyager” (А любовь захотела уйти в странствие); “Bel amour, / Te voilà / Parti !” (Прекрасная любовь, вот ты и ушла!) (Tsveláieva, 2020, p. 379). В конце точный перевод возвращается (вариант 2). Рефрены превращаются в мини-драму с конкретизацией любви до образа конкретной героини, как в стихотворении Цветаевой о Жанне Д’Арк (1918): “Любовь! Любовь! Куда ушла ты? / — Оставила свой дом богатый, / Надела воинские латы...” (Tsveláieva, 1994a, p. 431).

У Лорки за нюансы развития темы отвечает основной текст, вступающий с неизменным рефреном в игровые отношения. Поэт славит реку Гвадалквивир, бассейн которой образует андалузский пейзаж от гор Сьерра Невады до Севильи, Гранады и морского побережья. Течение рек символизирует течение жизни, полной горя и радости. У Цветаевой символизм подобного типа встречается, например, в стихотворении “У меня в Москве — купола горят!..” (1916), где реки Москва и Нева служат главными ориентирами, а эмоциональный камертон задает невозможность любви, трактуемой в шутивно-элегической тональности. В стихах того же периода Цветаева акцентирует тему странничества, усиленную и в переводе из Лорки.

В свой текст Цветаева привносит психологизм и эмоциональность: она использует второе лицо в рефренах и в основном тексте, обращаясь к любви, к читателю и к Гвадалквивиру, которого именует “странником”. Олицетворяются и деревья, “в верном сопровождении” которых течет река. Добавляются притяжательные местоимения: “нашими” становятся поля пшеницы (в оригинале

— просто пшеница), огни и крики (“tous nos feux et tous nos cris”), тогда как у Лорки “блуждающие огни криков” (“un fuego fatuo de gritos”) описываются со стороны. Цветаева добавляет оценочные эпитеты: “прекрасный” (“beau”) и “горделивый” (“fier”) Гвадалquivир, “бедные” (“pauvres”) реки Гранады, “прекрасная” (“belle”) Андалузия. Тема странствия эмфатически выделяется восклицанием “Quel parcours !” (Какой путь!). К словам о том, что две реки Гранады — это плач и кровь, Цветаева добавляет общее приложение “горький вкус” (“Sang et larmes — goût amer”), словно цитируя “Балладу морской воды”, а к словам о вздохах, плывущих по водам Гранады, — целую строку: “Mille et mille soupirs !” (Тысячи и тысячи вздохов). Так компенсируются потери, например, утрата названий рек Дауро и Хениль.

8.2.5. *Camino* (1921). Перевод: *La route* (1941)

Стихотворение входит в четвертый цикл “Стихов о канте хондо” — “Силуэт Петенеры” — и посвящено сотне траурных андалузских всадников, странствующих по апельсиновой роще и попадающих в лабиринт крестов, где они слышат отчаянное пение. Цветаева достаточно точно воспроизвела стихотворение по-французски, но графически разбила его на четыре катрена и выпустила важные детали. Сохранив испанские топонимы Кордова, Севилья, Гранада (все три встречаются в ее творчестве), она опускает определение всадников “андалузские”. “Небо апельсиновой рощи” трансформируется в “красную кровь апельсиновых деревьев” (“le rouge sang / Des orangers”). Цветаева вновь добавляет красный цвет, определенно “испанский” в ее понимании, но как “небо” превратилось в “кровь”, неясно. Возможно, имеется в виду заря, поскольку в тексте возникает и мотив заката (“couchant”). Сочетание мотивов зари и смерти (связанной с семантикой траура, крестов) обыгрывалось Цветаевой в “Знаю, умру на заре! На которой из двух...” (1920), где разрабатывается схожая (красно-черно-белая) цветовая гамма. Содержание 12-й строки (“Donde tiembla el cantar” (Где дрожит песнь)) (García Lorca, 2013, p. 274) в переводе было утрачено, ослабив связь текста с концепцией книги Лорки, посвященной андалузской песенной традиции. Сохранился, однако, образ “всадников”. В поэзии Цветаевой “всадник” чаще появляется один и осмысливается символически. Так, в ее поэме “На красном коне” (1921) он символизирует Гения, побуждающего к творчеству. Возможно, что и траурные

всадники Лорки символизируют носителей песенного начала. Даже слово “апельсин” (и связанные с ним образы, например, “флердоранж”) в текстах Цветаевой, хоть и не часто, но встречается, как правило, ассоциируясь с любовными сюжетами. Как Цветаева понимала этот текст, трудно сказать. Возможно, “сто” всадников представлялись ей носящими траур по общей возлюбленной, как в цикле “Под шалью” (1924): “Та́к — только Елена глядит над кровлями / Троянскими! В столбняке зрачков / Четыре провинции обескровлено / И обезнадёжено сто веков” (Tsvetáieva, 1994b, p. 240).

8.2.6. *Las seis cuerdas* (1921). Перевод: *Six cordes* (1941)

Из того же цикла “Силуэт Петенеры” переведены и “Шесть струн”, стихотворение о гитаре, которая “заставляет плакать сны” (“Fait pleurer les rêves”) (Tsvetáieva, 2020, p. 381). Всклип потерянных душ убегает через ее круглый рот и как тарантул “плетет большую звезду, чтобы ловить вздохи, которые плавают в ее черном деревянном колодце” (“teje una gran estrella / para cazar suspiros, / que flotan en su negro / aljibe de madera”) (García Lorca, 2013, p. 274). Цветаева воспроизвела одиннадцать строк Лорки, но разбила их на две части, выделив первые шесть. “Всклип” (“sollozo”) превратился у нее в стилистически приподнятые “sourir” (вздохи): “Elle tisse / Des filets où vient se faire prendre / Tout sourire qui flotte dans sa vaste / Noire vasque” (Tsvetáieva, 2020, p. 381). У самой Цветаевой гитары обычно “гремят” или “рокочут”: “Ах, гремят мадридские гитары!” (Tsvetáieva, 1994a, p. 355); “В роко́та гитар...” (Tsvetáieva, 1994b, p. 169). Тем самым она снизила экспрессивно-гротескное звучание текста, подчеркнутое и сравнением с тарантулом (женского рода в романских языках). Цветаева упрощает образ, меняя звезду на сеть, при том, что ранее сама сравнивала паутину с голландским кружевом (Tsvetáieva, 1994a, p. 489). “Деревянный колодец”, в котором плавают вздохи, превратился у нее в “vasque”, раковину или мраморный бассейн. Возможно, деревянный колодец слишком напоминал ей русский сруб, мало похожий на округлые формы гитарного резонатора.

Рассмотрим далее переводы на русский язык.

8.2.7. *Paisaje. Перевод: Пейзаж (1941)*

Стихотворение служит прологом к циклу “Поэма о цыганской сигирийе” и следует в “Стихах о канте хондо” сразу после “Баллады о трех реках”. От широкой панорамы Андалузии поэт переходит к описанию конкретного ночного пейзажа, озаренного “звездным дождем”. Вместо “дождь” Цветаева использует слово “ливень”, как и в собственном творчестве (“месяц ливней звездных”) в стихотворения “Август — астры...” (1917): “И льются темным ливнем / Холодные светила” (Tsveláieva, 1994b, p. 385) у Лорки: “hay un cielo hundido / y una lluvia oscura” (García Lorca, 2013, p. 258). Образ светового потока наделен у Цветаевой художественными, сакральными и эротическими коннотациями. Мотив пойманных птиц у Лорки (ср. с разобранным выше стихотворением “Охотник”) перекликается с мотивом любовной “ловли” в “Колыбельной” Цветаевой (1923), где возникает схожий ночной пейзаж.

Цветаева не сохранила образ колеблющейся рощи, которая открывается и закрывается, но в сравнении пейзажа с веером она подчеркнула испанский мотив, затронутый ею в эссе “Наталья Гончарова”. Еще раньше “севильский веер” появляется в ее цикле “Дон-Жуан” (1917): “Я тебе севильский веер, / Черный, принесла” (Tsveláieva, 1994a, p. 335). Пригодилось ей и редкое в ее словаре слово “пленница” (“бедных пленниц стая”), которым было озаглавлено ее первое стихотворение на испанскую тему (“Пленница”, “Вечерний альбом”, 1910) об инфанте-“пленнице” Эскуриала (Portnova y Voitekhovich, 2022, p. 276).

Местом пленения птиц оказывается оливковая роща, вероятно, из-за того, что олива насаждается человеком: это не дикая роща, которая традиционно ассоциируется с пространством свободы. Цветаева заменила “оливы” на “маслины”, хотя “оливы” и “голубые оливы” у нее встречаются (“Разлука”, “Стихи к Пушкину”): “Масличная равнина / Распахивает веер. / Над порослью масличной / Склонилось небо низко” (Tsveláieva, 1994b, p. 385). Но там, где “оливы” не требовались рифмой, Цветаева предпочитала “маслины” (“Памяти Нины Джаваха”, “Утро. Надо чистить чаши...”, “Живое о живом”, перевод “Нового упования” А. де Ноай). Возможно, ей мешало созвучие “олив” с гастрономическими “оливками” (ср. антитезу “оливки vs. рифмы” в цикле “Стол”, 1933). “Маслины” же могли привлечь высокими коннотациями, связанными с библейской Масличной горой.

8.2.8. *La guitarra*. Перевод: *Гитара* (1941)

Это стихотворение в “Поэме о цыганской сигирийе” следует сразу за “Пейзажем” и тематически предвосхищает уже переведенные Цветаевой “Шесть струн”. Центральный образ стихотворения — “плач” гитары, в котором звучит “плач” всего мироздания. Цветаева восемь раз обращалась к мотиву гитары в своей лирике, обычно — в сочетании с цыганскими, но иногда и с испанскими мотивами: “Ах, гремят мадридские гитары! / (Я о них писала — столько раз!)” (Tsvetáieva, 1994a, p. 355). Вероятно, испанские гитары подразумевается и там, где они прямо не названы. “Плач” — важнейший мотив в стихах Цветаевой (см. цикл “Поэты”) и ключевой эпитет в ее образе А. Ахматовой (“Муза плача”), также не лишённого испанских коннотаций. Уже в ранних стихах ее “плач” связан с музыкой — органа, свирели и скрипки (“Анжелика”, “Ricordo di Tivoli”, “На концерте”), а в цикле “Дон-Жуан” плачет метель, словно предвосхищая перевод из Лорки (“Как ветра над снегами — плачет”), что уже отмечали исследователи (Obolenskaia, 2015). Строка “Так плачет стрела без цели” (Tsvetáieva, 1994b, p. 384) вводит частотный в поэзии Цветаевой мотив “стрелы” (около 60 упоминаний), так же сочетающийся с мотивами плача и творчества (“О, Муза плача, прекраснейшая из муз!..”). Бесцельность полета стрелы перекликается с темой стихотворения “Прокрасться” о самодостаточности искусства.

Ю. Л. Оболенская (2015) отмечает, что Цветаева дополняет перевод словом “наклон” (“Как вода по наклонам — плачет”, у Лорки “наклоны” отсутствуют: “Llora monótona como llora el agua”), которое важно для самой Цветаевой (“Наклон”, 1923). Действительно, это слово с производными встречаются в стихах Цветаевой около 40 раз. При переиздании ее перевода “наклоны” были заменены на “каналы”, и В. Луарсабишвили предположил, что Лорка имел в виду дождь, а Цветаева — образ горизонтального течения (Luarsabishvili, 2020). Возможно, на Цветаеву повлияла образность “Баллады о трех реках”.

Цветаева также интенсифицировала температурную шкалу, заменив “белые камелии” (по которым плачет раскаленный песок пустыни) на “прохладные”. В юности она посвятила стихотворение “Даме с Камелиями” (1910) персонажу А. Дюма-сына, воплощенному на сцене Сарой Бернар, еще одной героиней ее поэзии. Бернар сыграла и испанскую “колдунью” в пьесе В. Сарду (“Колдунья”, 1903), ставшую прототипом ряда испанских персонажей Цветаевой (Portnova y

Voitekhovich, 2022). Холод убивает “даму с камелиями” (больную туберкулезом), но он же выступает и символом ее внутренней чистоты.

Слово “*madrugada*” (раннее утро) Цветаева перевела как “утро”, а не “заря”, отступив от тенденции добавлять краски, но ниже имеется строка “Так плачет закат о рассвете” (Tsvetaïeva, 1994b, p. 384), у Лорки “*la tarde sin mañana*” (“вечер без утра”), что звучит как автореминисценция из “У меня в Москве — купола горят...” (1916), где также звучит своеобразный “плач”: “Не догонит заря — зари” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 291).

Образ мертвой птицы на ветке, “*y el primer pájaro muerto / sobre la rama*” (García Lorca, 2013, p. 259), у Цветаевой дополняется образом змеи: “Так прощается с жизнью птица / Под угрозой змеиного жала” (Tsvetaïeva, 1994b, p. 384). Здесь звучит автореминисценция из “Повести о Сонечке” (1937), где Вахтангов смотрит на Сонечку “как змея на птицу” (Tsvetaïeva, 1994d, p. 384). Сама же Сонечка окружена спектром испанских мотивов, включая образ Кармен (Portnova y Voitekhovich, 2022, p. 279), которая самолично соединяет и образ птицы (ария “*L'amour est un oiseau rebelle*”), и образ змеи: “головка змеи с низким лбом: Кармен!” (Tsvetaïeva, 1995a, p. 623). Соединяя в цикле “Дон-Жуан” образ “райской змеи” (пояса Кармен) с мотивом “титаны — гитары” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 337), Цветаева словно подготавливала почву к работе над “Гитарой” Лорки, где “змеи” не было, но где она появилась по аналогии с более ранними собственными текстами на испанские мотивы.

Уже отмечалось, что строки “О, гитара, Бедная жертва / Пяти проворных кинжалов!” (Tsvetaïeva, 1994a, p. 337) подменяют “шпаги” оригинала “кинжалами” (ср. у Лорки: “*Corazón malherido / por cinco espadas*”) (Portnova y Voitekhovich, 2022, p. 285). Одновременно, в финальных строках опускается сравнение гитары с сердцем: у Лорки: “*Corazón malherido / por cinco espadas*” (сердце, раненное пятью шпагами). Ю. Л. Оболенская (2015) считает, что образ Лорки исходит из образа страдающего сердца Девы Марии, пронзенного семью шпагами, которого Цветаева не могла знать. Однако у Цветаевой есть стихотворение “Семь мечей пронзали сердце...” (1918), которое отсылает к православному аналогу того же образа — иконе “Семистрельная”. Вероятно, короткие кинжалы показались Цветаевой более подходящими для изображения пальцев музыканта, хотя, возможно, шпагами были названы струны (пятиструнная гитара — древнейшая форма инструмента). Связь с пальцами Цветаева закрепила эпитетом “проворные”.

8.2.9. *Y después. Перевод: Пустыня (1941)*

Центральная тема “Пустыни” — ход всепожирающего времени. Лейтмотив “пустыня осталась” повторяется трижды у Лорки и четырежды у Цветаевой. Сам образ пустыни был уже освоен Цветаевой в стихотворении “Сахара” (1923) и в образе брошенной в пустыне Агари (Portnova у Voitekhovich, 2022, p. 286). В цикле “Отрок”, где впервые возникает образ Агари, одной из центральных является оппозиция “влаги” чувств и иссушающего бесчувствия, предвосхищая перевод из Лорки. Последний образ Лорки “un ondulado desierto” (волнистая пустыня) — сложный поэтический образ, превращенный Цветаевой в пятистишие, представляющее собой разбитую столбиком строку 7-стопного амфибрахия: “Умолкло, заглохло, / Остыло, иссякло, / Исчезло. / Пустыня — / Осталась” (Tsvetáieva, 1994б: 386), что эмоционально усиливает концовку (Luarsabishvili, 2020, p. 173). Ср. у Лорки: “Sólo queda / el desierto. / Un ondulado / Desierto” (García Lorca 2013: 262). В целом и весь текст мог бы быть записан как катрен 7-стопного амфибрахия (в одном месте сбивающегося на дольник), но разбивка на 20 строк создает впечатление метрического разнообразия. Подобные приемы на схожей лексической основе Цветаева разрабатывала в поэме “Молодец” (1922): “Последнее пламя, / Последняя капля / Иссякла, потухла, / Потухла, погасла. / Как пакля — как кукла — / Как лампа без масла... // Потухла, / Поникла, / Погасла” (Tsvetáieva, 1994с, p. 311).

8.2.10. *Pueblo. Перевод: Селенье (1941)*

Стихотворение описывает андалузскую горную деревню. Образ горы у Цветаевой — центральный символ пражской дилогии (“Поэма Горы” и “Поэма Конца”, 1924). Он окрашен для Цветаевой религиозно-мифологическими коннотациями, и, может быть, поэтому она вводит в свой перевод образ “часовни”, которого не было у Лорки (Portnova у Voitekhovich, 2022, p. 286). Умножая интенсивность вращения флюгера и добавляя “денно” и “ночно”, Цветаева почти цитирует сцену непрекращающегося бега Артемиды из трагедии “Федра” (Tsvetáieva, 1994с, p. 385). В стихах 4-6 (“В жемчужные воды / Столетие никнут /

Маслины”) появляется цветаевский эпитет “жемчужный”, характерный для ее собственной поэзии, где жемчуг — одна из метафор слез (“Поэма конца”, “Повесть о Сонечке”). Возможно, эпитет был подсказан финальным образом: “О, где-то затерянное селенье / В моей Андалусии / Слезной...” (Tsvetáieva, 1994с, p. 385), у Лорки притяжательное местоимение отсутствует: “¡Oh pueblo perdido, / en la Andalucía del llanto!” (García Lorca, 2013, p. 263). Исследователи связывают его со стихотворением “О слезы на глазах!..” из цикла “Стихи к Чехии” и отмечают, что Цветаева дополняет строки Лорки местоимением “моей” (Obolenskaia, 2015), — черта, которую мы уже отмечали в переводе “Баллады о трех реках”. В данном случае “моя Андалусия” варьирует и выражение “Гренада моя” из любимого Цветаевой стихотворения М. Светлова “Гренада” (1926) (Tsvetáieva, 1995а, p. 17), где слово “моя” в устах украинца, томимого “испанской грустью”, становится смысловым центром стихотворения.

8.2.11. Cueva. Перевод: Пещера (1941)

Исследователи считают перевод “Пещеры” наиболее вольным из переводов Гарсиа Лорки у Цветаевой (Obolenskaia, 2015). Отметим также, что данное стихотворение Гарсиа Лорки является и наиболее абстрактным из всех рассматриваемых в данной работе. Действие происходит в характерной для Гранады пещере-доме в цыганском районе Сакромонте. Стихотворение являет ряд образов: стоны, цыган, поющий о дальних странах, голос и взгляд цыгана, дрожь пещеры, золото. В скобки вынесены абстрактные цветовые элементы: лиловое на красном, черное на красном, белое на красном. В одном случае вместо цветов в скобки выносятся образ высоких башен и таинственных людей. Поэзии Гарсиа Лорки свойственно представлять ряд образов, вызывающих субъективные ассоциации. В данном случае действие сведено к минимуму, и стихотворение способствует возникновению различных интерпретаций. Н. Н. Арсентьева предложила нам интерпретацию стихотворения как описания смерти чужестранца, которого оплакивают в цыганской пещере. Цыган исполняет плач по умершему. Красный цвет при этом — это кровь умершего, лиловый — цвет мертвого тела, черный — траур, а белый — сама пещера (пещеры Гранады всегда покрыты белым

цветом). Эта интерпретация не исключает других интерпретаций, например психоаналитической.

Образ пещеры также был разнообразно освоен Цветаевой, (например, в стихотворении “Пещера”, 1936), использовался ею как элемент образа сивиллы-скалы и как пространство входа в Аид (Орфея, Психеи и др.), как метафора рта поэта (Tsvetáieva, 1995b, p. 69) и мастерской художника (Н. Гончаровой, с которой у Цветаевой связан шлейф испанских ассоциаций) (Tsvetáieva, 1994d, pp. 68-70). Мотивы пещеры и обилия вздохов, “испепеливших” деревце Афродиты, возникают и в трагедии “Федра” (1927): “К шкуркам ланичьим ревную, / Устилающим пещеру. <...> Это я его спалила / Исступлением, тоскою. <...> Сколько листьев — столько вздохов: / Задыханий, удушений...” (Tsvetáieva, 1994c, p. 670). Ср. в переводе: “Из пещеры — вздох за вздохом, / Сотни вздохов, сонмы вздохов, / Фиолетовых на красном” (Tsvetáieva, 1994b, p. 386).

Цветовая палитра Лорки была близка Цветаевой, а в ее пьесе “Червонный валет” (1918) встречаются и омонимичные образы: “Нет уж! Красного на белом / У меня довольно!” (Tsvetáieva, 1994c, p. 352). Мы уже отмечали ее любовь к красному — цвету огня, зари, крови, кумача и т. д., связанному и с Испанией (ср. “Аймек-Гуарузим — долина роз...” и др.). Но встречается у нее и черно-белая гамма: так, ее Дон Жуан видит свой “профиль на белой парче”, вспоминая по контрасту, что “где-то — гитаны — гитары — / И юноши в черном плаще” (Tsvetáieva, 1994a, p. 337).

“Далекие страны” (“países remotos”), о которых повествует цыган у Лорки, превращаются у Цветаевой в “Страны, канувшие в вечность” (Tsvetáieva, 1994b, p. 386), ср. у Лорки: “El gitano evoca / países remotos” (García Lorca, 2013, p. 266). А. В. Смирнова (2019) полагает, что Лорка мог иметь в виду страны далекие не только в пространстве, но и во времени, вследствие того, что темпоральный компонент присутствует в значении испанского прилагательного *remoto* (например, *tiempos remotos*, старые времена). Действительно, и в творчестве самой Цветаевой цыгане — носители памяти о древности, “рокоta веков” (“Я расскажу тебе — про великий обман...”, 1918) (Tsvetáieva, 1994a, p. 405). “Древность” цыганских преданий памятна Цветаевой и по “Цыганам” Пушкина (легенда об Овидии).

К числу цветаевских вольностей относится и сравнение игры красок в пещере с переливами павлиньего оперенья (отзвук мотива золота и других цветов у Лорки): “Дрожит пещера / Золотом. Лежит пещера — / В блеске — белая на красном — /

Павою...” (Tsvetáieva, 1994b, p. 386), у Лорки: “Y la cueva encalada / tiembla en el oro. / (Lo blanco / sobre lo rojo)” (García Lorca, 2013, p. 266). Разумеется, сходные образы уже были Цветаевой апробированы (мотивы “павы” в “Молодце” и павлина-солнца в “Наталье Гончаровой”). Игра света предполагала для Цветаевой и влагу на стенах пещеры, которую она интерпретировала как “слезы”: “Струит пещера / Слезы: белое на красном...” (Tsvetáieva, 1994b, p. 386). Сходный образ она варьировала в одном из своих последних стихотворений “Все повторяю первый стих...” (6 марта 1941): “На лицах — дождевые струи...” (Tsvetáieva, 1995b, p. 369). В этом контексте можно сделать предположение, что “пещера”, “струящая слезы” — это слезы на лицах слушателей, собравшихся в пещере (метонимия). Возможно, обыгрывается и созвучие слов “струи” — “струны”, как в стихотворении “Волосы я — или воздух целую?” (1918): “Но сохранит моя темная песня — / Голос и волосы: струны и струи” (Tsvetáieva, 1994a, p. 453). В этом случае “струи” создают ощущение полной гармонии музыканта, аудитории и окружающего пространства.

8.2.12. *De Profundis*

Цветаева не успела перевести стихотворение “De profundis”, но сохранился подстрочник Ф. В. Кельина, с которым она работала: “Сто влюбленных / Спят навеки / Под землею. / У Андалузии / Большие красные дороги. / Кордова, зеленые оливы, / где поставить сто крестов. / Сто влюбленных / Спят навеки” (Polilova, 2020, pp. 231-232). Отметим неточности подстрочника: “bajo la tierra seca” переводится не как “под сухой землею”, а просто “под землею”, без перевода оставлена строка “que los recuerden” (“что о них напомнят”). Название стихотворения отсылает к псалму 129.

Задержка с переводом этого текста вышла из-за трудности с переводами топонимов, как указывает Цветаева в одном из писем Кельину: ““De Profundis’a” я не сделала <...> там — Андалу́зия (нельзя же Андалуси́я) <...> Как согласовать?” (Azadovsky, 2009, p. 155). Иногда Цветаева игнорировала “правильное” произношение (например, имя Робин Гуда писала с “французским” ударением), но ей мешала собственная поэзия, в которой Андалузия и Кордова уже были представлены в привычном ей звучании (Portnova y Voitekhovich, 2022, p. 286).

Близкой в тексте Лорки звучала для Цветаевой и символическая перекличка “сто влюбленных” — “сто крестов” (ср. “сто всадников” в стихотворении

“Дорога”). В “Тебе — через сто лет” не только варьируется символическое число “сто”, но и выстроена схожая пространственная ситуация: героиня обращается к герою из “могилы”, варьируя начало 129 псалма: “Из самых недр, — как на смерть осужденный, / Своей рукой — пишу...” (Tsvetáieva, 1994a, p. 481). Образ любовников, упокоившихся под землей, присутствует у Цветаевой в программном стихотворении “Я знаю правду! Все прежние правды — прочь!..” (1915), где Цветаева выступает адвокатом любви. Образ любви и жизни как странствия, “дороги” и одновременно крестного пути, как и сам мотив креста, были не только знакомы Цветаевой, но и включены в сеть ее “испанских” мотивов, иногда со сменой кода: “На груди у Дон-Жуана / Православный крест” (Tsvetáieva, 1994a, p. 335) и т. п.

8.2.13. *Barrio de Córdoba (Tópico nocturno)*

Когда Цветаева писала, что не знает “русского современного ударения Кордовы” (Azadovsky, 2009, p. 155), она как будто писала про это стихотворение, но внутри стихотворения слово Кордова не встречается, а в подстрочнике значилось “На мотив ноктюрна” (с пропуском основного заглавия). Приведем подстрочник: “В доме защищаются / от звезд. / Рушится ночь. / Внутри (дома) мертвая девочка / с алой розой, / притаившейся в волосах. / Шесть соловьев плачут / у решетки окна / Люди проходят вздыхая / Неся открытые гитары” (Polilova, 2020, p. 232). Подстрочник выполнен точно, но комментарий Кельина (“открытые” очевидно “без верхней деки”) к выражению “las guitarras abiertas” вызывает сомнения. Скорее речь идет о расчехленных, то есть звучащих гитарах. Стихотворение посвящено смерти девочки, которую весь мир пытается удержать от встречи с вечностью. На эту тему Цветаева писала всю свою жизнь. Роза — универсальный символ преходящей женской красоты и жизни (ср. “Офелия — Гамлету”, 1923). Сочетание семантики “струн” и “соловьиного пения” уже встречалось у Цветаевой в незаконченном стихотворении “Соловьиное горло” (1918): “Рокочи, соловьиная страсть моя! / Сколько в горле струн — все сорву до тла!” (Tsvetáieva, 1994a, p. 449).

8.2.14. *Выводы*

Мы рассмотрели 12 стихотворений Ф. Гарсиа Лорки, к которым относятся слова Цветаевой из письма к Кельину: “Вы для меня хорошо выбрали...” (Azadovsky, 2009, p. 155). Работа с этими текстами стала одновременно своеобразной инвентаризацией собственной поэтической системы. Компаративное сходство двух поэтических систем обнаруживается не только на примере переведенных стихотворений, но и на примере непереуведенных (но в непереуведенных — только потенциально). Цветаева подбирала и без труда находила собственные “ключи” к интерпретации испанских текстов, активизируя и свой словарь, и метрические, и риторические, и композиционные приемы, и даже аллюзии на произведения других русских авторов (Брюсов, Светлов). Ей пригодились и собственные произведения на испанские мотивы (в диапазоне от “Вечернего альбома” до “Стихов к Чехии”). Написанные таким образом тексты составляют корпус “цветаевского Лорки”, которого можно рассматривать не только как переводы, но и как периферию ее собственного оригинального творчества, его заключительный этап.

8.3. Conclusiones parciales

El análisis revela que en las traducciones Tsvetáieva activa su propio vocabulario de las obras relacionadas con España, así como las técnicas métricas, retóricas y compositivas, e introduce en los textos alusiones a las obras de otros autores rusos que escribían sobre España.

Se puede destacar la cercanía de las imágenes que aparecen en la obra de García Lorca con la obra de Tsvetáieva. Esto se refleja tanto en las imágenes, como en los motivos y temas. En el trabajo con las traducciones es importante señalar que el punto de partida para Tsvetáieva fue la recepción de la obra de García Lorca partiendo de la relación de semejanza con su propia obra.

Se apunta a que Tsvetáieva al traducir los poemas de García Lorca no solamente reproduce las imágenes del texto original, sino trabaja con estos de manera creativa, activando su diccionario poético, estructuras rítmicas de sus propios versos y reproduce las estructuras a nivel de composición. De esta manera, las traducciones presentan unas imágenes transformadas que de alguna manera se insertan en la línea de su propia obra. Sin embargo, no pudo profundizar ampliamente en este fructífero camino debido a la

inminencia de su muerte. Cabe recordar que las traducción son, precisamente, de 1941, el mismo año de su fallecimiento.

Tsvetáieva, por tanto, no se limita a buscar las claves de interpretación de las imágenes en su propia obra, sino también busca respuestas a algunas imágenes en las obras de otros autores que escriben sobre España. Por lo tanto, en las traducciones finales hay un juego intertextual en el cual se entretajan los textos originales de García Lorca, la obra de Tsvetáieva y la imagen de España que habían transmitido previamente otros escritores rusos y que, en general, formaba parte del mundo cultural ruso desde finales del siglo XIX.

Por último, se ha procedido a la elaboración un corpus de las traducciones que incluyen los textos originales de García Lorca y su traducción literal al ruso, así como los textos traducidos por Tsvetáieva en francés y en ruso con las traducciones literales al ruso existentes como paso previo para la traducción de los poemas al francés (véase el anexo).

9. Discusión

Tras un análisis exhaustivo de los motivos e imágenes españolas en la obra de Marina Tsvetáieva, podemos afirmar que se trata de una constante que va apareciendo ocasionalmente en la obra de la escritora sin que llegue a abandonarlo en ningún momento. Esto mismo resulta también aplicable a los otros motivos que destaca Golitsyna (1986). Según la investigadora, Tsvetáieva no se apartó durante toda su vida de varios de estos motivos, sino que los fue desarrollando a lo largo del tiempo, bien directa, bien indirectamente. Sin embargo, también los temas menos presentes experimentan el mismo desarrollo, de manera que paulatinamente se trasvasan de una forma a otra, dando lugar a su vez a una nueva reinterpretación (incluso podría decirse una nueva hermenéutica) de las mismas imágenes y motivos que ya habían aparecido en su obra. Como hemos apuntado, Golitsyna (1986) considera que esta interacción de diferentes motivos es en sí misma una obra literaria más, componiendo una trama lírica a lo largo de la obra de Tsvetáieva, quien de alguna manera presentaría su biografía transformada y recreada en una obra literaria única. Hemos observado que toda la línea española pertenece a este tipo de elaboración poética, de modo que las imágenes relacionadas con España reaparecen en la obra y se someten a una reinterpretación. Como ejemplo más destacado, se han analizado las imágenes de Don Juan y Carmen que son sometidas de manera constante y reiterada a reelaboraciones y resignificaciones más profundas, estando presentes de manera constante en la obra de Tsvetáieva al menos desde 1910.

El hecho de que España aparezca ya en uno de los primeros textos y que en los últimos meses de su vida Tsvetáieva trabajase con la traducción e incorporación de los poemas de Federico García Lorca, en cuyo proceso intervino su propia visión de España, demuestra que, a nivel temporal y cronológico, puede seguirse una línea de los motivos españoles que atraviesa todos los periodos de la obra de Tsvetáieva, ya que se sitúa entre el comienzo temprano de su obra y el último año de la misma.

Si bien Bystrova (2006) propone que el significado de la cultura italiana en la vida de Tsvetáieva podría colocarse en el tercer lugar después de la cultura francesa y alemana, en el caso de la cultura española podría decirse que, ciertamente, tiene un carácter más periférico (de hecho, en ocasiones se trata incluso de la cultura española en Italia) pero que, en cualquier caso, tiene un papel constante a lo largo de toda su producción literaria. A diferencia de otros países y diferentes culturas europeas que ya han sido objeto de

investigación con anterioridad en la obra de Tsvetáieva (como es el caso de Francia, Italia, Alemania, Polonia o Suiza) el caso de España y la cultura española reviste la singular peculiaridad de que se trata de un país que la autora nunca había visitado, sino que tan sólo lo había recibido de modo literario, por lo que la tendencia a mitificarlo y a usarlo como elemento constructor de mitos es considerablemente mayor. En este aspecto, Tsvetáieva se acerca a la visión de España de Púshkin, Lérmontov, Gógol y otros escritores rusos, quienes también escriben sobre España sin haberla visitado. De esta manera, aunque Tsvetáieva tiene como fuentes sobre España tanto las traducciones de la literatura o la comunicación con los amigos escritores que sí la habían visitado, como son los casos de Maksimilián Volóshin o Konstantín Balmont, la mayoría de las fuentes en las que se basa son obras artísticas de otros escritores, poetas, compositores y demás artistas inspirados en España, y a menudo las imágenes españolas que aparecen en sus obras ya parten de una reinterpretación literaria previa. A este respecto, un caso claro y ejemplar es la imagen de Carmen, una figura que prácticamente ningún literato español consideraba como propia de España, sino más bien como el fruto de la imaginación desbocada de un escritor francés.

Tsvetáieva absorbe las imágenes españolas que le llegan desde la literatura, música y referencias de sus amistades y las inserta en su obra, sometiendo a la transformación y reelaboración que le interesa. De esta manera, al establecer lazos intertextuales con los demás textos, Tsvetáieva casi nunca los inserta como una cita o como la inclusión directa de una imagen original española, sino que previamente los somete a un complejo proceso de transformación. El investigador Michael Makin (1997) ha catalogado este fenómeno como “poética de apropiación” (“poetics of appropriation”), que es característica de la obra de Tsvetáieva ya desde sus primeros textos. Tsvetáieva necesita de una obra ajena que sea portadora de un tema, trama, motivo, idea o incluso métrica, debido a que su propia obra es siempre una *respuesta* a la misma. En el presente trabajo se ha podido observar cómo además de este mecanismo de apropiación, Tsvetáieva somete el material apropiado a la transformación, por lo tanto, además de poética de apropiación, presente sin duda, se puede hablar también de una poética de transformación, que sería más relevante incluso en lo tocante a la expresividad.

El tema de la relación entre Tsvetáieva y España se ha desarrollado a lo largo de la presente investigación por vez primera de modo completo, ya que en este ámbito la literatura académica previa únicamente se había centrado en aproximaciones no sistemáticas, sino únicamente tangenciales, en cuanto que aparecía relacionado con las

investigaciones sobre su percepción de otros países y culturas. Como se ha señalado, las fuentes relacionadas con los motivos españoles presentan un marcado carácter heterogéneo, provenientes de diversos orígenes, no sólo literarios, sino también musicales. La consecuencia general más inmediata que surge de dicho análisis completo es que en los periodos cuando Tsvetáieva mantiene una relación más estrecha con los escritores rusos que desarrollan los temas españoles, también incorpora estos motivos en su obra y los transforma. El ejemplo más abundante se observa en 1919, cuando Tsvetáieva mantiene una comunicación estrecha con Balmont, y en este período las anotaciones personales y las obras manifiestan un acusado aumento de las temáticas y referencias españolas. De la misma manera, esto también se aplica a casos como el proceso de la creación del poema “Спят трещотки и псы соседовы” (“Duermen los pájaros y perros de los vecinos”) datado en 1915, cuando el viaje y la conversación con Sofía Parnok sobre sus antepasados sefardíes abonó un terreno propicio para que Tsvetáieva escribiera un poema con los mismos motivos que su amiga.

Pero en este mismo proceso de apropiación y reelaboración de la imaginería española se manifiestan igualmente los rasgos de la poesía rusa del Siglo de Plata al (Balashova, 2011): lo español a menudo aparece contrapuesto con lo ruso. De esta manera, Don Juan queda situado en un ambiente y contexto puramente ruso, y Tsvetáieva observa cómo se transforma en función de este cambio. De alguna manera, la inserción de los elementos españoles cumple la función de una escenografía teatral de una obra determinada en la que se tratan las cuestiones vitales que le interesan a Tsvetáieva. En este sentido, cabe apuntar la curiosa semejanza conceptual, o al menos metodológica, con las técnicas literarias del naturalismo de finales del siglo XIX, que intentaba comprobar cuál sería la reacción de un personaje concreto en un contexto determinado, aunque tanto la aplicación como los resultados obtenidos no pueden ser más diferentes en ambas ocasiones. En cualquier caso, es posible que se deba a este modelo escenográfico o ambiental por qué al trabajar con los poemas de García Lorca en los últimos meses de su vida, Tsvetáieva llenó los textos que estaba traduciendo con los elementos de su propia obra. En este proceso se puso de manifiesto la intertextualidad que Tsvetáieva percibía en la creación artística, su poética de apropiación, posterior transformación y respuesta final como texto escrito por ella. Este texto final es siempre un diálogo con más de dos interlocutores entre las imágenes recibidas de otros artistas y escritores o incluso de fuentes que exceden el carácter puramente literario.

Del mismo modo, se ha intentado también trazar la línea de la recepción de influencias de la imaginería española partiendo de un principio y criterio cronológico, lo que ha arrojado el resultado de que las influencias son muy variadas y se entrecruzan en un solo texto. Así, el poema “Колдунья” (“La hechicera”) presenta al mismo tiempo influencias de Konstantín Balmont, Victorien Sardou, Sarah Bernhardt, Maksimilián Volóshin e incluso se traza la relación con la imagen de Carmen de Merimée. Además, complicando aún más este proceso de recepción, las imperecederas imágenes de Don Juan y Carmen llegan a Tsvetáieva desde diferentes versiones ya transformadas respecto a su sustrato artístico original y a su vez se someten a una transformación nueva en su obra, donde ya resulta considerablemente difícil, cuando no imposible, detectar el principio cronológico. Sin embargo, nuestro interés ha sido rastrear las líneas constantes dentro del tema de motivos españoles que se entrecruzan en el proceso de apropiación y transformación de las imágenes con base española.

A partir de este acercamiento, nuevamente puede afirmarse que la influencia más constante y larga temporalmente es la de Konstantín Balmont, lo cual se deriva del hecho de que Balmont fue un escritor digno de admiración para Tsvetáieva y estaba considerado como el divulgador de la cultura española en la Rusia de la época.

Inmediatamente después, es relevante la línea de influencia de Maksimilián Volóshin y Elizaveta Dmítrieva (Cherubina de Gabriak). Cronológicamente, sin embargo, es mucho más limitada, puesto que abarca tan sólo 3 años (1910-1913), debido a la amistad y convivencia con ambos poetas en la casa de Volóshin en Koktebel y las experiencias de viaje a España que compartió Volóshin, junto con la mistificación literaria de Cherubina de Gabriak. En este momento vital resulta especialmente relevante observar el surgimiento de la oposición entre “lo propio” y “lo ajeno”, una dicotomía que se confronta para facilitar la comprensión de lo universal. En el viaje a Italia, concretamente, a la zona de que históricamente estuvo bajo el dominio español, Tsvetáieva comparó con Koktebel los lugares que visitaba, en los que encontró muchas semejanzas. Los paisajes cercanos de Rusia se reinterpretan a través de los paisajes mediterráneos. En este sentido, se ha producido un desplazamiento interpretativo que ha pasado de dar prioridad al sujeto a dar prioridad al espacio. Obsérvese que, si previamente eran los personajes españoles (Don Juan y Carmen) los que se reinterpretaban a través del contexto o el ambiente ruso, ahora es el territorio ruso el que se reinterpreta a través de los espacios mediterráneos. Esta primacía hermenéutica de la espacialidad es particularmente importante en el desarrollo de la obra de Tsvetáieva, hasta el punto de que a través de la espacialidad se

producirá principalmente la apropiación del mundo poético de Lorca. En efecto, los espacios y lugares predominan en los poemas que tradujo en 1941.

Por lo demás, las restantes influencias no se combinan en líneas determinadas, sino que tienen un carácter más esporádico, como es el caso de la recepción de la obra de Aleksandr Blok o la de Anna Ajmátova.

A pesar de las expectativas, no puede hablarse de una influencia significativa de “El Quijote” en la obra de Tsvetáieva, puesto que las menciones a la obra de Cervantes son escasas, aunque sí que se ha podido establecer que para Tsvetáieva es un clásico de lectura obligatoria. Esto puede deberse a que las imágenes de Don Juan y Carmen y demás elementos españoles son más propios de la teatralidad, lo que facilita la colocación espacial en su obra, frente al carácter menos teatral que revestiría El Quijote. Sin embargo, no deja de ser bastante significativo que Nadezhda Mandelshtam, la viuda de Ósip Mandelshtam, consciente de la fuerte influencia que en 1916 ejerció la amistad de Tsvetáieva sobre su marido, realizase la siguiente comparación basada en el personaje de Cervantes: “El tipo de mujer rusa que aspira a hacer algo heroico y a autosacrificarse, a lavar las heridas de El Quijote, aunque por alguna razón siempre ocurre que cuando El Quijote se está desangrando hasta la muerte, dichas mujeres suelen estar ocupadas y no logran darse cuenta” (Feiler, 1994, p.78). El hecho de que identifique metafóricamente la amistad de Ósip Mandelshtam y Tsvetáieva con El Quijote y la que podría ser una especie de Dulcinea es posible que provenga de algún tipo de elemento biográfico de los mismos, que revelaría la importancia que concedían a la obra de Cervantes.

Finalmente, el trabajo con los poemas de Federico García Lorca pone de manifiesto la intertextualidad en la obra de Tsvetáieva, aquí ya concebida incluso de manera metodológica, afirmando y al par superando la teoría de Michael Makin (1997) sobre la poética de la apropiación en Tsvetáieva. Al mismo tiempo, supone el triunfo de este desplazamiento hacia la espacialidad frente al sujeto que se venía produciendo desde el viaje al Mediterráneo. Aunque trabaje con traducciones, su naturaleza de poeta toma el texto original de García Lorca como un texto más al cual responder con su propia obra, con la peculiaridad de que aquí la propia obra es, paradójicamente, una traducción. Dicha traducción es también una co-creación, porque las imágenes de García Lorca se insertan para Tsvetáieva en su propio mundo artístico y se combinan con los elementos (sobre todo espaciales) que hay en este, presentando en la versión final no sólo a García Lorca original, sino también el propio mundo poético de Tsvetáieva. El carácter de traducciones y los hallazgos de la influencia de la propia obra ponen de manifiesto la necesidad de

estudios similares de traducciones de Tsvetáieva de otras lenguas con la consideración de la cultura correspondiente en su propia obra con el objetivo de detectar si los hallazgos encontrados en la presente investigación apuntan a una doctrina más consistente, tanto de la metodología de traducción de Tsvetáieva como del predominio creciente del espacio en la correlación y apropiación.

10. Conclusiones

El análisis exhaustivo de la obra completa de Marina Tsvetáieva —que incluye poesía, prosa, traducciones, diarios, cartas y cuadernos personales— permite establecer una serie de principios generales, tanto cronológicos como metodológicos, que derivan en líneas fundamentales acerca del acto mismo de la poiesis o creación literaria, tal como la concebía Tsvetáieva.

10.1. Detección y fuentes de las imágenes españolas

En cuanto al objetivo principal del presente trabajo, se confirma que las imágenes relacionadas con España están presentes de forma constante y significativa a lo largo de la obra de Tsvetáieva. Las fuentes de estas imágenes resultan ser heterogéneas: históricas, biográficas, literarias, pictóricas y musicales, lo que ratifica la hipótesis de una base variada y persistente de motivos españoles, usados por la autora como una de las variantes de la mitología europea sobre España. Carmen y Don Juan, reinterpretados subjetivamente, quedan en el centro de esta apropiación artística y simbólica.

Se puede establecer un principio diacrónico de continuidad cronológica, ya que los motivos españoles están presentes a lo largo de toda la obra de Marina Tsvetáieva, desde sus primeros poemas hasta el último año de su vida, cuando realizó las traducciones de diez poemas de Federico García Lorca. Igual que muchos otros poetas del principio del siglo XX, Tsvetáieva utiliza las imágenes españolas como una escenografía para sus propios textos, usando el contexto español como uno de los posibles contextos nacionales para analizar el comportamiento de sus personajes dentro de este contexto. Como se demostró, esto tiene relación con el tránsito de la primacía de los personajes a la primacía de los paisajes.

Además, se observa cierta continuidad en el mismo proceso de recepción. Se puede concluir que la principal influencia en la incorporación de motivos españoles en la obra de Marina Tsvetáieva fue Konstantín Balmont, quien a través de sus traducciones de la literatura española y su propia creación literaria, ya incorporaba y reelaboraba estas imágenes, estableciendo un referente fundamental para la autora rusa. Balmont, por lo tanto, actuaría al mismo tiempo como transmisor de fuentes directas y como transmisor indirecto de imágenes españolas. En este sentido conviene recordar que Tsvetáieva creó una imagen de España donde prima lo indirecto y puramente literario, ya que nunca tuvo

contacto personal con el país y la lengua española. Si bien, debe tenerse en cuenta que sabemos que su madre estudiaba español y que en el internado en Lausana durante su infancia conoció a dos hermanas españolas, Conchita y Carmen Angulo. Además, en 1937 vio a los inmigrantes españoles en un barco, mientras su marido estaba luchando en la guerra civil española. No obstante, no existen indicios de contactos directos ni influencias literarias concretas que puedan haberle permitido a Tsvetáieva conformar una imagen de España inmediata y sin intermediarios. En todo caso, sí que habrían podido contribuir al marco mental y cultural o a fomentar la simpatía de Tsvetáieva por los motivos españoles, dada la tendencia de la autora a apropiarse poéticamente de las imágenes para expresar con ellas elementos autobiográficos.

Por otro lado, al analizar las fuentes literarias directas que con certeza sabemos que Tsvetáieva leyó en traducción, se obtiene un corpus relativamente reducido en comparación con el conjunto general, aunque de gran relevancia por su peso cultural. De dicha lista formarían parte “El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha” de Miguel de Cervantes, varias obras de Pedro Calderón de la Barca y canciones populares españolas. Además, también como otras fuentes primarias muy posibles destacan las obras de Santa Teresa de Jesús, Lope de Vega y Tirso de Molina.

Las fuentes indirectas que contribuyeron a la construcción de la imagen de España, pero cuya recepción se dio a través de escritores, compositores o pintores intermediarios, constituyen, en contraste, un corpus considerablemente más amplio. Se ha podido determinar que este corpus está conformado, por un lado, por las obras de autores rusos como Maximilian Volóshin, Elizaveta Dmítrieva (Cherubina de Gabriak), Pável Antokolski, Aleksandr Púshkin, Sofía Parnok, Aleksandr Blok, Anna Ajmátova o Sofía Golliday; y por otro lado, por las obras de autores extranjeros, tales como Oscar Wilde, George Sand, Prosper Mérimée, Georges Bizet, Wolfgang Amadeus Mozart, Victorien Sardou o Grace Aguilar.

Las fuentes indirectas que contribuyeron a la construcción de la imagen de España, pero cuya recepción se dio a través de escritores, compositores o pintores intermediarios, constituyen, en contraste, un corpus considerablemente más amplio. Por lo tanto, se deduce que los motivos españoles en la obra de Tsvetáieva proceden principalmente de elementos biográficos, ya que, mayoritariamente, tienen origen a través de la comunicación cercana y amistad con escritores o artistas que escriben acerca de España o que tienen alguna relación con el país. De manera que, al menos cuantitativamente, predominan las fuentes indirectas y de carácter biográfico. De lo

anteriormente expuesto pueden identificarse varias líneas principales, destacando en primer lugar la importancia concedida a las fuentes directas —aunque no exclusivamente— cuyo valor cualitativo se debe, en gran medida, a la influencia de la obra de Konstantín Balmont. Ésta primera línea es la más duradera y estable, alcanzando el ápice de su influencia en el año 1919, cuando Tsvetáieva y Balmont, siendo vecinos en Moscú, mantuvieron una amistad estrecha. Una segunda línea —de importancia cuantitativa y biográfica— en la cual predominan las fuentes indirectas y las reelaboraciones culturales, corresponde al período entre los años 1910-1913. Esta línea se caracteriza por los contactos en Koktebel, conocido como lugar de mistificaciones literarias —a menudo basadas o relacionadas con España— y en el que Tsvetáieva mantuvo una importante y enriquecedora comunicación con Maksimilián Volóshin y Elizaveta Dmítrieva.

El resto de influencias no resultan asimilables en una línea cronológica común y tienen un carácter más puntual y esporádico. A menudo en una misma imagen se entrelazan diferentes obras en las que se inspira Tsvetáieva, siendo los ejemplos de síntesis máxima las imágenes de Don Juan y Carmen donde la intertextualidad con los escritos de otros autores llega a una presencia máxima, integrando los elementos de varias versiones de ambos personajes. Otro ejemplo de asimilación intertextual es la imagen de la hechicera del poema “Колдунья” (“La hechicera”, 1910).

10.2. Influencia de Konstantín Balmont

En cuanto al primer objetivo específico, el estudio corrobora que Konstantín Balmont ejerció una influencia fundamental, bien a través de sus traducciones, bien de su propia obra, bien de su relación personal con Tsvetáieva. La hipótesis de partida se cumple: Balmont actúa como transmisor directo e indirecto de referentes y motivos españoles, definiendo una de las líneas más sólidas y duraderas en la recepción y reelaboración de lo español en la obra de la autora.

Entre las dos líneas de influencia cronológica mencionadas anteriormente, la de Balmont es la más significativa. Hemos detectado las obras provistas de imágenes españolas en la obra de Balmont que han influido en la obra de Tsvetáieva, pero la autora, con mucha frecuencia, no mantiene el substrato original español, produciéndose un

proceso de descontextualización y de correlación biográfica. En estos casos, la transformación de la imagen es tanta que pierde algunas de sus características principales.

Además, como consecuencia necesaria del análisis de esta línea, fue preciso realizar una distinción sobre el tipo de influencia que Balmont ejerció sobre el proceso creador de Tsvetáieva. Más allá de la distinción de fuentes directas o indirectas, que por lo demás resulta también aplicable a otro tipo de influencias, es posible establecer una clasificación del influjo de Balmont en tres diferentes niveles: la de Balmont traductor, la de Balmont escritor y la de Balmont amigo. La línea de los motivos españoles es el elemento común y unificador que entreteje esta triple hipóstasis de Balmont para la poeta. Bien es cierto que Tsvetáieva incorpora lo español relacionado con Balmont sin distinguir estas tres vertientes del escritor, dado que lo que le interesa es la imagen en sí, y da igual si procede de la literatura española original, de la interpretación de Balmont o de la asociación de Balmont con lo español. No obstante, de lo expuesto anteriormente sí se puede extraerse otra conclusión, por la cual esta distinción triple resulta plenamente relevante. Cuando la influencia de Balmont se ejerce, en el primer caso, como la de traductor de fuentes primarias de literatura española, Tsvetáieva suele tomar motivos relacionados con personajes (Carmen, Don Juan). Por el contrario, cuando la influencia de Balmont se ejerce a través de su obra literaria original o a través de la relación de cercanía (tanto moral como espacial) con Tsvetáieva, predominan los motivos relacionados con entes inanimados (como la miel) o con espacios y lugares. Además, en estos casos la influencia de Balmont no sólo abarca la creación de poemas, a diferencia de la recepción de fuentes primarias, sino también la creación de ensayos y obras en prosa.

En lo que respecta a la segunda línea, conformada por la influencia de Maksimilián Volóshin y Elizaveta Dmítrieva, ésta no forma un bloque tan extenso como en el caso de la influencia de Balmont. Esta segunda línea se detecta en los poemas “Пленница” (“La cautiva”), “Колдунья” (“La hechicera”), “Они и мы” (“Ellas y nosotras”) y “Сердце, пламени капризней” (“Corazón, más caprichoso que el fuego...”). Además, en este período Tsvetáieva realiza varios apuntes sobre los encuentros con Volóshin y reflexiones mencionando España. Este período se caracteriza también por la identificación de Crimea con España, basada tanto en la percepción de Volóshin quien viajó a España, como en el hecho de que Koktebel era un lugar de grandes resonancias literarias vinculadas con elementos españoles. En esta línea, encontramos un notable predominio del paisaje. En cierto modo, podría hablarse incluso de teatralización, ya que

se convierte en un marco o decorado literario. Esto demuestra de nuevo el carácter teatral de los motivos españoles en la época del Siglo de Plata.

10.3. Análisis intertextual de Don Juan y Carmen

En cuanto al segundo objetivo específico, se ha verificado que Don Juan y Carmen constituyen las imágenes españolas más recurrentes y que aparecen muchas veces unidas, lo que responde al objetivo de analizar su trasfondo y dinámica intertextual. La evidencia muestra que ambas figuras se nutren de un amplio espectro de textos literarios y musicales de distintas procedencias, lo que confirma el carácter heterogéneo formulado en la hipótesis y pone de manifiesto el papel central de la intertextualidad y resignificación en el proceso creativo de Tsvetáieva.

Se puede establecer como conclusión la presencia de un elemento constante de desnaturalización de las imágenes. En efecto, las imágenes españolas no se reciben intentando mantener la cercanía y significado que poseen en la cultura de origen, sino que son sometidas a un proceso de apropiación y de resemantización en el cual pasan a significar elementos autobiográficos o ambientales rusos. Como se ha demostrado anteriormente, las figuras de Carmen y Don Juan se usan en la obra de Tsvetáieva como imágenes completamente separadas de su sustrato original. En el caso concreto de Carmen es todavía más paradójico, ya que el mismo personaje en sí carece de relación real con España, siendo fruto de la imaginería francesa. En este caso puede hablarse de una doble resemantización. En primer lugar, el proceso que convierte a Carmen en una imagen de España vista por los franceses. En segundo lugar, el proceso por el que esta imagen pasa a significar aspectos vinculados con la cultura y literatura rusa. Como se observa, ambas imágenes son muy estables y recurrentes en la línea de los motivos españoles, pero en cada momento de su uso podemos observar la influencia de fuentes de diversa índole que se someten en la obra de Tsvetáieva a una transformación y creación de una imagen final nueva. A Tsvetáieva le interesan todas las versiones de Don Juan y Carmen que conoce. Desde esta perspectiva, puede hablarse también de influencia de autores y compositores como Prosper Mérimée, Aleksandr Púshkin, Konstantín Balmont, Aleksandr Blok, Sofía Parnok, John Milton; las óperas de Mozart y Bizet. Al igual que sucede con las demás imágenes, Tsvetáieva somete la imagen original a un proceso de transformación para integrarla en el contexto que le resulte pertinente. Ambas imágenes

se modifican constantemente en su obra, aproximándose a diversas versiones que la autora utiliza, otorgándoles siempre una forma propia y distintiva.

Además, se puede establecer como conclusión que las imágenes no se reciben de modo estático, consideradas en sí mismas, sino que se reciben de modo dinámico, interactuando entre sí y siendo transformadas a consecuencia de esta misma interacción. Cabría hablar aquí ya de una transformación que operaría en el mundo puramente imaginal. Por eso en la investigación se ha destacado el fenómeno de que se unen y vinculan los personajes de Don Juan y Carmen, y que esto se debe a la idea de unir a dos iguales, bien en el sentido analógico, bien en el sentido conceptual. En realidad se trata de un intento de analizar el comportamiento de los personajes, colocándolos en un contexto inesperado. Como se señaló anteriormente, este procedimiento fue fundamental en el movimiento naturalista; sin embargo, mientras los autores naturalistas lo utilizaban para destacar el doble determinismo del carácter y el ambiente, y para mostrar cómo el comportamiento humano se encuentra necesariamente limitado a patrones previsibles, en otros contextos puede adquirir significados y aplicaciones muy diferentes. En el caso de Tsvetáieva, la apropiación alcanza incluso a la propia metodología; sin embargo, su propósito es abrir nuevas posibilidades de expresión personal, de modo que las imágenes, desnaturalizadas como se ha observado, se trasladan a un ambiente diferente que, a su vez, también está desnaturalizado, ya que a Tsvetáieva le interesa en tanto que representa un estado anímico o psicológico. Partiendo de esta metodología resignificada y, como se ha dicho, inspirándose en Balmont, empieza colocando a Don Juan en Rusia, y después va más allá, colocándolo junto a Carmen. Los ciclos de 1917 transforman a ambos personajes, buscándoles diferentes contextos y soluciones en el proceso de planificar la obra teatral “Don Juan y Carmen”. Finalmente, la obra se quedó sin escribir, pero Tsvetáieva utilizó algunas de las ideas en otras obras teatrales como “Феникс” (“Fénix”) y “Каменный ангел” (“Ángel de piedra”).

Aquí los personajes, igual que se había señalado antes en el caso de Koktebel, aparecen resaltando su relación con lo teatral y, por tanto, están relacionados con las características de la literatura del Siglo de Plata, en la cual lo español se utiliza como contexto teatral. En el caso de Don Juan y Carmen, la teatralidad se proyecta directamente en la creación de obras dramáticas.

La presencia de Don Juan y Carmen durante un período de tiempo significativo en la obra de Tsvetáieva, así como la transformación y desarrollo al que se someten ambas imágenes, muestran que el uso de ambas no tiene carácter meramente esporádico en su

producción, sino que constituye intrínsecamente una parte importante de la poética de Tsvetáieva. A través de estas imágenes la poeta trata tales temas como el amor, la libertad y la posibilidad de una síntesis de imágenes de distinto origen cultural.

10.4. Traducción de García Lorca y su vínculo con el universo poético propio

En cuanto al tercer objetivo específico, el análisis de las traducciones de poemas de Federico García Lorca realizadas por Tsvetáieva sustenta la hipótesis: la selección y recreación de estos textos se explica por la afinidad y proximidad entre los motivos lorquianos y los ya presentes en la obra de la autora. El proceso traductológico revela una síntesis singular, donde las imágenes españolas de Lorca se entrelazan con los sistemas simbólicos y autobiográficos de Tsvetáieva, en un acto de co-creación literaria.

Hasta aquí se ha constatado cómo hay una recepción de personajes, objetos y paisajes, cuya influencia cristaliza en diferentes géneros literarios dependiendo de la línea de procedencia: poesía, ensayo y teatro. Finalmente, en cuanto al último objetivo, nuestra hipótesis basada en el comentario que hizo Tsvetáieva al hispanista Kelyin quien le encargó las traducciones de García Lorca, diciendo que le gustaron los poemas de García Lorca, también ha podido comprobarse. Se ha demostrado que Tsvetáieva, efectivamente, encontró en los poemas de García Lorca motivos e imágenes características de su propia obra. Además, los textos de Lorca se insertaron en la imaginería española previa que ya existía en la obra de Tsvetáieva que, según se ha señalado anteriormente, se había conformado a lo largo de tres décadas. Al traducir los poemas, Tsvetáieva trabaja no sólo con las imágenes de los textos originales, sino que parte de una síntesis intertextual que se produce entre los elementos lorquianos reinterpretados a través de su propia obra y biografía.

Hemos destacado que a menudo los elementos que se añaden en la traducción provienen de las imágenes que en la obra de Tsvetáieva forman una combinación inseparable. Así es el caso de “lágrimas” y “sangre”, que se complementan mutuamente. Tsvetáieva lo reflejó en su famoso poema del ciclo “Стихи к Чехии” (“Poemas a Chequia”, 1939) y al traducir constantemente complementa la palabra “lágrimas” con la palabra “sangre” o viceversa.

Sin embargo, no sólo los elementos de la imaginería española intervienen en las traducciones. Asimismo, Tsvetáieva encuentra las soluciones en su propia obra, incluso

cuando no se trata de elementos que en su obra aparezcan directamente asociados con España. Así es el caso de la traducción de “Cueva”, imagen que dio lugar al poema con el mismo título de 1936. En la traducción de “Cueva” se implementan, entre otros elementos, las soluciones métricas que ya había empleado en la tragedia “Федра” (“Fedra”, 1927).

Al traducir, Tsvetáieva aprovecha también los textos relacionados con motivos españoles de otros escritores y artistas, como es el caso de Mijaíl Svetlov o Valeri Briusov.

De esta manera, y aunque en el caso de las traducciones no se trata de una obra propia, se apunta a que Tsvetáieva sintetiza los textos lorquianos con sus propios textos, y, en caso de las imágenes españolas, se mantiene la tendencia diacrónica de que ya recibe material previamente transformado por otros escritores y artistas. Puede hablarse de una doble influencia en las traducciones de Lorca: la de la propia obra de Tsvetáieva y la influencia de otros autores. De esta manera, se puede tratar las traducciones como una forma particular de co-creación donde diferentes niveles de textos e imágenes se someten a la transformación y aparecen en un texto final en el cual la intertextualidad se manifiesta en varios niveles.

Desde esta perspectiva, puede afirmarse que, debido a la muerte de Tsvetáieva en 1941, justo cuando se encontraba inmersa en la traducción de los poemas de Federico García Lorca, la temática española se convierte en el acorde final de su obra. No podemos saber qué desarrollo podría haber tenido posteriormente esta línea; sin embargo, parece que pasaría a formar parte de ese elemento de continuidad que se ha podido constatar en la obra de Tsvetáieva como conjunto, necesariamente con aumentos y declives, pero presente en toda ella a lo largo de tres décadas. Sí que se puede afirmar que en la traducción de los poemas de Lorca hay un predominio claro de la presencia del paisaje como signifiante, y esto, hasta cierto punto, en detrimento de los personajes, lo cual también parece ser un proceso constante en la obra de la autora.

10.5. Observaciones finales

En conclusión, la obra de Tsvetáieva ofrece una construcción compleja y dinámica de la imagen de España, fundamentada en una combinación equilibrada de influencias directas y biográficas, reelaboraciones literarias e intertextualidad. El análisis realizado no sólo valida los objetivos y las hipótesis propuestas, sino que también evidencia la

vigencia de una poética de la apropiación, transformación y síntesis, que caracteriza el modo en que Tsvetáieva hace suyas las imágenes y motivos culturales españoles. Este enfoque abre nuevas perspectivas para futuros estudios comparativos y traductológicos sobre la recepción de otras culturas en la obra de la autora. Al no tener las relaciones personales con España y la lengua española y dado que el contacto de la poeta con las obras originales de la literatura española fue, en cierto sentido, reducido, puede extraerse la conclusión de que la imagen de España en la obra de Marina Tsvetáieva es una versión de la visión mitificada de España propia del Siglo de Plata, que a menudo funciona como escenografía teatral en la cual se insertan los personajes para buscar respuestas a las preguntas universales que interesan al autor.

En el sentido más amplio, según la poética de apropiación, aplicada a la obra de Tsvetáieva por Makin (1997), Tsvetáieva utiliza un texto ajeno para obtener una respuesta propia. Y si para la misma imagen (como es el caso de Don Juan o Carmen) hay varios textos, Tsvetáieva los usa, juntos o por separado, para poder dar su propia solución a la imagen asociada con un problema o carácter determinado. Hemos precisado, que en el proceso de apropiación propuesto por Makin, la palabra ajena se somete a la transformación, donde el proceso para llegar a la respuesta final es “apropiación — transformación — respuesta propia”.

10.6. Futuras líneas de investigación

De todo lo expuesto se siguen nuevas posibilidades y aperturas para futuras líneas de investigación. Por un lado, sería conveniente realizar un análisis comparativo entre la percepción de diferentes culturas en la obra de Tsvetáieva, con el objetivo de determinar las posibles diferencias y semejanzas y su posible vinculación con algún género literario en particular. Además, cabe comparar sincrónicamente estas influencias en algunos momentos relevantes de la vida literaria de Tsvetáieva para observar si se produce algún tipo de retroalimentación entre las diversas influencias culturales, por una parte, y entre su recepción por fuentes directas o indirectas, por la otra. También cabe plantear la cuestión cervantina: el por qué no es posible hallar menciones expresas al Quijote o a Cervantes en la obra poética de Tsvetáieva, puesto que, desde una perspectiva individual, Tsvetáieva había leído la obra y la consideraba una influencia importante. Además, desde una perspectiva sociocultural, la influencia de Cervantes en la literatura rusa venía siendo

una constante. Por último, y de manera análoga, las particularidades observadas en el proceso de traducción de la poesía de Federico García Lorca sugieren la necesidad de analizar también las traducciones de Tsvetáieva de textos procedentes de otras culturas, a fin de determinar si la síntesis resultante de la percepción de una cultura y lengua específicas influye de igual forma en los textos finales traducidos por la poeta, configurando así una verdadera doctrina traductológica.

11. Referencias bibliográficas

A. Artículos que componen la presente tesis

- Portnova y Voitekhovich 2022: Портнова, Т. В., у Войтехович, Р. В. (2022). Литературные источники образа Испании в творчестве Марины Цветаевой. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*, 19(2), 272-290. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.204>
- Portnova 2023: Portnova, T. (2023). La influencia de Konstantín Balmont sobre la imagen de España en la obra de Marina Tsvetáieva. En S. A. Flores Borjabad, I. R. Salas, y R. Grana (Eds.), *Nuevas investigaciones y perspectivas sobre literatura, cultura y pensamiento* (pp. 349-365). Madrid: Dykinson.
- Portnova y Maliavina 2023: Portnova, T. y Maliavina, S. (2023). The Spain of Konstantín Balmont: Influence on the works of Marina Tsvetáieva. *International Journal of Literary Humanities*, 21(2). <https://doi.org/10.18848/2327-7912/cgp/v21i02/195-215>
- Portnova y Voitehhovitš 2024: Portnova, T. y Voitehhovitš, R. (2024). “Дон Жуан и Кармен” (1918): драматический замысел М. Цветаевой. *Scando-Slavica*, 70(1), 55-73. <https://doi.org/10.1080/00806765.2024.2316352>
- Portnova y Voitekhovich 2024: Portnova, T., y Voitekhovich, R. (2024). Marina Cvetaeva and twelve poems by Federico García García Lorca. *Studi Slavistici*, 45-73. https://doi.org/10.36253/Studi_Slavici-15274

B. Fuentes primarias

- Ajmatova 1990: Ахматова, А. (1990). *Сочинения. Том 1*. Москва: Правда.
- Balmont 2009: Бальмонт, К. (2009). *Полное собрание стихотворений*. Москва: Public Domain.
- Balmont 2010a: Бальмонт, К. (2010a). *Собрание сочинений в семи томах. Том 1*. Москва: Книговек.
- Balmont 2010b: Бальмонт, К. (2010b). *Собрание сочинений в семи томах. Том 3*. Москва: Книговек.
- Balmont 2010c: Бальмонт, К. (2010c). *Собрание сочинений в семи томах. Том 4*. Москва: Книговек.

- Balmont 2010d: Бальмонт, К. (2010d). *Собрание сочинений в семи томах. Том 7*. Москва: Книговек.
- Calderón de la Barca 1989: Кальдерон де ла Барка, П. (1989). *Драмы. В 2 т. Том 2: Драмы*. Москва: Наука.
- Calderón de la Barca 1993: Calderón de la Barca, P. (1993). *La vida es sueño*. Madrid: Editorial Librería Ágora.
- Chéjov 1981: Чехов, А. (1981). *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Том 10: Рассказы, повести*. Москва: Наука.
- García Lorca 1986: Гарсиа Лорка, Ф. (1986). *Избранные произведения. В 2 томах*. Москва: Художественная литература.
- García Lorca 2013: García Lorca, F. (2013). *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Merimee 2018: Мериме, П. (2018). *Новеллы*. Москва: Public Domain.
- Parnok 1988: Парнок, С. (1988). *Собрание стихотворений*. Санкт-Петербург.
- Púshkin 1977: Пушкин, А. (1977). *Полное собрание сочинений. В 10 томах. Том 4*. Ленинград: Наука.
- Púshkin 1978: Пушкин, А. (1978). *Полное собрание сочинений. В 10 томах. Том 5*. Ленинград: Наука.
- RGALI: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 38, л. 32 об.
- Tsvetaíeva 1994a: Цветаева, М. (1994a). *Собрание сочинений. Том 1. Стихотворения 1906-1920 гг.* Москва: Эллис Лак.
- Tsvetaíeva 1994b: Цветаева, М. (1994b). *Собрание сочинений. Том 2. Стихотворения. Переводы*. Москва: Эллис Лак.
- Tsvetaíeva 1994c: Цветаева, М. (1994c). *Собрание сочинений. Том 3. Поэмы. Драматические произведения*. Москва: Эллис Лак.
- Tsvetaíeva 1994d: Цветаева, М. (1994d). *Собрание сочинений. Том 4. Воспоминания. Записи. Интервью*. Москва: Эллис Лак.
- Tsvetaíeva 1994e: Цветаева, М. (1994e). *Собрание сочинений. Том 5. Автобиографическая проза. Эссе. Критические статьи*. Москва: Эллис Лак.

- Tsvetaieva 1995a: Цветаева, М. (1995a). *Собрание сочинений. Том 6. Письма*. Москва: Эллис Лак.
- Tsvetaieva 1995b: Цветаева, М. (1995b). *Собрание сочинений. Том 7. Письма*. Москва: Эллис Лак.
- Tsvetaieva 1997: Цветаева, М. (1997). *Неизданное. Сводные тетради*. Москва: Эллис Лак.
- Tsvetaieva 1999: Цветаева, М. (1999). *Неизданное. Семья: История в письмах*. Москва: Эллис Лак.
- Tsvetaieva 2000: Цветаева, М. (2000). *Неизданное. Записные книжки. Том 1. Записные книжки 1913-1919*. Москва: Эллис Лак.
- Tsvetaieva 2001: Цветаева, М. (2001). *Неизданное. Записные книжки. Том 2. Записные книжки 1919-1939*. Москва: Эллис Лак.
- Tsvetaieva 2006: Цветаева, М. (2006). *Наталья Гончарова: Жизнь и творчество. Цветы и гончарня: Письма М. Цветаевой к Н. Гончаровой. 1928-1932*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Tsvetaieva 2008a: Цветаева, А. (2008a). *Воспоминания. Том 1. 1898-1911 годы*. Москва: Бослен.
- Tsvetaieva 2008b: Цветаева, А. (2008b). *Воспоминания. Том 2. 1911-1922 годы*. Москва: Бослен.
- Tsvetaieva 2020: Цветаева, М. (2020). *В лучах рабочей лампы. Собрание поэтических переводов*. Москва: Бослен.
- Tsvetaieva y Gronsky 2004: Цветаева, М. и Гронский, Н. (2004). *Несколько ударов сердца: Письма 1928-1933 годов*. Москва: Вагриус.
- Tsvetaieva y Pasternak 2008: Цветаева, М. и Пастернак, Б. (2008). *Души начинают видеть: Письма 1922-1936 годов*. Москва: Вагриус.

C. Estudios críticos

- Aizenshtein 1992: Айзенштейн, Е. (1992). К постановке проблемы “Сон в жизни и творчестве М. Цветаевой”. *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband, 32*, 121-134.
- Alekseiev 1964: Алексеев, М. (1964). *Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI-XIX вв.* Ленинград: Издательство Ленинградского университета.

- Arefieva 2025: Арефьева, А. (2025). *Образы Испании. Драматургия Золотого века на русской сцене*. Москва: Государственный институт искусствознания.
- Arias-Vigil 2015: Ариас-Вихиль, М. (2015). Испания Серебряного века в постреволюционном пространстве (К. Бальмонт, В. Брюсов, Ф. Сологуб). В *Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ (г. Гранада, Испания, 13-20 сентября 2015 г.)* (Vol. 14, pp. 43-48). Санкт-Петербург: МАПРЯЛ.
- Arsentieva 1994: Арсентьева, Н. (1994). *Русско-испанские литературные связи: проблемы преемственности, типологии, рецепции*. (Tesis doctoral, Московский педагогический государственный университет имени В. И. Ленина. Universidad Pedagógica Estatal de Moscú V. I. Lenin).
- Azadovski 1992: Азадовский, К. (1992). Цветаева и Бальмонт (к истории знакомства). *Звезда*, 10, 180-187.
- Azadovski 2009: Азадовский, К. (2009). "Мне очень понравился Лорка...: Письмо Марины Цветаевой к Ф. В. Кельину". *Звезда*, 6, 154-156.
- Azadovski y Diakonova 1991: Азадовский, К. и Дьяконова, Е. (1991). *Бальмонт и Япония*. Москва: Наука.
- Azarova 2016: Азарова, Н. (2016). Образ испанского языка глазами русских поэтов. *Древняя и Новая Романья*, 17, 415-422.
- Bagnó 2000: Багно, В. (2000). Расплата за своеволие, или воля к жизни. В В. Багно (сост.), *Миф о Дон Жуане* (pp. 7-22). Санкт-Петербург: Terra Fantastica.
- Bagnó 2001: Багно, В. (2001). Языки пограничных культур (Испания и Россия). В В. Багно (сост.), *Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания)*. Приложение к альманаху "Канун" (pp. 5-42). Санкт-Петербург: Общественное объединение Союз писателей Санкт-Петербурга.
- Bagnó 2004: Багно, В. (2004). Испания русских писателей XX века. *Русская литература*, 1, 199-209.
- Bagnó 2005: Багно, В. (2005). *Русская поэзия Серебряного века и романский мир*. Санкт-Петербург: Гиперион.
- Bagnó 2009: Багно, В. (2009). *Дон Кихот в России и русское донкихотство*. Санкт-Петербург: Наука.

- Balashova 2011: Балашова, Т. (2011). Иберийские светотени. Отражения сквозь призму времени. В Т. Балашова (коорд.), *Испанские мотивы в русской поэзии XX века* (pp. 9-21). Москва: Центр книги Рудомино.
- Bashkirova y Voitekhovich 2020: Башкирова, И. и Войтехович, Р. (2020). Пометы Цветаевой на сборниках К. Д. Бальмонта. В *Фараонова пшеница: Наследие Марины Цветаевой в XXI веке. XX Международная научно-тематическая конференция. Сборник докладов* (pp. 188-196). Москва: Дом-музей М. Цветаевой.
- Belova 2017: Белова, И. В. (2017). Земфира и Кармен: трансформация на уровне портретной характеристики. *Вестник магистратуры*, 7(70), 60-63.
- Belova y Nikolaeva 2011: Белова, Н. и Николаева, Е. (2011). Мозаика мировых культур в зеркале русской литературы: Интегративный и культурологический подходы к изучению словесности (заметки о русском видении испанской культуры). *Филологическое образование*, 3, 109-114.
- Beliakova 2001: Белякова, И. (2001). “Стихи о предках” М. Цветаевой и С. Парнок: структура и семантическое наполнение. В Н. Катаева-Лыткина, Э. Красовская у Л. Шапарова (сост.), *Марина Цветаева: личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-13 октября 2000 г.): Сборник докладов* (pp. 158-166). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Broitman 2005: Бройтман, С. (2005). М. Цветаева и А. Блок. *Новый филологический вестник*, 1, 7-37.
- Bulgáková 2020: Bulgáková, I. (2020). Los elementos básicos de la modernidad y su repercusión en la postmodernidad en la literatura y las artes: el caso de Rusia. *Cuadernos De Rusística Española*, 16, 159-170. <https://doi.org/10.30827/cre.v16i0.9482>
- Bystrova 2006: Быстрова, Т. (2006). *Итальянский субстрат в творчестве Марины Цветаевой* (Tesis doctoral, Российский государственный гуманитарный университет. Universidad Estatal Rusa de Humanidades).
- Cheveleva Dergacheva 2019: Cheveleva Dergacheva, A. (2019). La recepción y evolución de la imagen de Federico García Lorca en la

Unión Soviética. *Revista de Literatura*, 81(162), 607-621. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.02.025>

- Chigirin 2002: Чигирин, Е. (2002). Немецкий язык в произведениях Марины Цветаевой. В О. Ревзина (ред.), *На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-12 октября 2001 г.): Сборник докладов* (pp. 423-426). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Corbella 2024: Корбелла, К. (2024). "Дон Кихот" М. де Сервантеса в романе Ф. М. Достоевского "Идиот". Москва: Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук.
- de Gabriak 1999: де Габриак, Ч. (1999). *Исповедь*. Москва: Аграф.
- Efrón 1989: Эфрон, А. (1989). *О Марине Цветаевой. Воспоминания дочери*. Москва: Советский писатель.
- Eroshkina 2003: Ерошкина, Е. (2003). Образы-символы авторского "Я" в лирике М. Цветаевой. В Е. Климова (сост.), *Цветаевские научные чтения в Тарусе. Сборник докладов, сообщений и тезисов* (pp. 69-73). Калуга: Тарусский музей семьи Цветаевых.
- Etkind 1992: Эткинд, Е. (1992). Флейтист и крысы (Поэма Марины Цветаевой "Крысолов" в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок). В С. Ельницкая и Е. Эткинд (ред.), *Марина Цветаева, 1892-1992: Материалы 2-го международного симпозиума, посвященного 100-летию со дня рождения (июнь-июль 1991 г., Норвичский университет)* (pp. 118-153). Нортфилд: Русская школа Норвичского университета.
- Feiler 1994: Feiler, L. (1994). *Marina Tsvetaeva: The double beat of heaven and hell*. London: Duke University Press.
- Fernández 2011: Фернандес, Х. (2011). Марина Цветаева как переводчик испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки. В А. Разживин (Ed.), *"Через сотни разъединяющих лет..."*. *Пространство цветаеведения. Исследования. Популяризация творческого наследия. Материалы Пярых Международных Цветаевских чтений* (pp. 328-333). Елабуга: ЕГПУ, ЕГМЗ.
- Feshchenko 2009: Фещенко, О. (2009). Лексическая лакунарность и специфика индивидуального мышления (на

- материале “Повести о Сонечке” М. Цветаевой). В Т. Стеклова (ред.), *Лакунарность в языке, картине мира, словаре и тексте. Межвузовский сборник научных трудов* (pp. 123-129). Новосибирск: Издательство Новосибирского государственного педагогического университета.
- Fokina 2013: Фокина, С. А. (2013). Специфика вариативности лирического сюжета в цикле М. Цветаевой Дон-Жуан. *Мова і культура*, 16(3), 326-331.
- Galiamichev 2011: Галиамичев, А. (2011). Образы чешского средневековья в творчестве Марины Цветаевой. В А. Разживин (Ed.), “*Через сотни разъединяющих лет...*”. *Пространство цветаяведения. Исследования. Популяризация творческого наследия. Материалы Пятых Международных Цветаевских чтений* (pp. 132-135). Елабуга: ЕГПУ, ЕГМЗ.
- Gaspárov 1997: Гаспаров, М. (1997). *Избранные труды. Том III. О стихе*. Москва: Языки русской культуры.
- Gauzer 2019: Гаузер, И. (2019). “Желание быть испанцем”: испанские мотивы в русской культуре Серебряного века. *Ярославский педагогический вестник*, 3(108), 186-192.
- Gildner y Galka 2003: Гилднер, А. и Галка, И. (2003). Марина Цветаева в Польше. В И. Белякова (ред.), *Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов* (pp. 205-218). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Golitsyna 1986: Голицына, В. (1986). Цыганская тема в творчестве М. Цветаевой и некоторые вопросы пушкинской традиции. В Н. Питолина (ред.), *Проблемы современного пушкиноведения* (pp. 86-102). Ленинград: ЛГПИ им. А. И. Герцена.
- Gorójova 2005: Горохова, О. (2005). Архетипический взгляд на исследование личности и творчества М. Цветаевой. В А. Разживин (ред.), *Марина Цветаева. Поэт в диалоге со временем. Материалы Вторых Международных Цветаевских чтений* (pp. 161-169). Елабуга: Изд-во ЕГПУ.
- Ivask 1983: Иваск, Ю. (1983). Образы России в мире Марины Цветаевой. *Новый журнал*, 152, 389-412.

- Kagan 1994: Каган, Ю. (1994). Немецкие поэты и Л. Уланд и Ф. Гельдерлин в круге чтения Марины Цветаевой. В V. Schweitzer, J. Taubman, P. Scotto и Т. Babyonyshev (ред.), *Столетие Цветаевой: Материалы симпозиума* (pp. 45-60). California: Berkeley Slavic Specialties.
- Karlinski 1991: Карлинский, С. (1991). "Путешествуя в Женеву...": Об одной неудавшейся поездке М. И. Цветаевой. В Р. Кембалл (ред.) *Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI: 3.VII. 1982)* (pp. 72-80). Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Wien: Peter Lang.
- Katsis 2006: Кацис, Л. (2006). Пастернак. Ходасевич. Цветаева (К проблеме комментирования еврейских сюжетов переписки Б. Пастернака и М. Цветаевой). В И. Белякова (ред.), *Лики Марины Цветаевой: XIII Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-12 октября 2005 г.): Сборник докладов* (pp. 178-193). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Kertman 2000: Кертман, Л. (2000). *Душа, родившаяся где-то: Марина Цветаева и Кристина, дочь Лавранса*. Москва: Возвращение.
- Klotchkov y Drupett 2005: Klotchkov, C. y Drupett, R. (2005). *El Quijote, un arquetipo neoconstituyente de la cultura rusa: primeras traducciones y referencias*. En M. A. Vega Cernuda (Coord.), *¿Qué Quijote leen los europeos?* (pp. 129-137). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Kliukin 1996: Клюкин, Ю. (1996). Цветаевский Париж. В Е. Etkind, L. Heller, R. Kemball (ред.), *Марина Цветаева: Песнь жизни. Un chant de vie Marina Tsvetaïeva: Actes du Colloque international de l'Université Paris IV (19-25 oct. 1992)* (pp. 77-101). Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Wien: Peter Lang.
- Kolobaeva 2000: Колобаева, Л. (2000). *Русский символизм*. Москва: Издательство МГУ.
- Kolotaev 1996: Колотаев, В. (1996). Два подхода к принципам анализа художественного текста (на примере стихотворного цикла М. И. Цветаевой "Кармен"). *Вестник Ставропольского государственного университета*, 5, 125-132.
- Komolova 2007: Комолова, Н. (2007). *Италия Марины Цветаевой*. Москва: РАН.

- Kononova 2010: Кононова, М. (2010). *Итальянские отзвуки в творческой судьбе Марины Цветаевой*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Korkina 2012: Коркина, Е. (2012). *Летопись жизни и творчества М. И. Цветаевой (В 3 ч., Ч. 1: 1892-1922)*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Korkonosenko 2009: Корконосенко, К. (2009). Испанская литература в русской печати (XVIII-1920-е годы). *Вестник РГНФ*, 1(54), 102-110.
- Korsen-Danilieva 1997: Корсен-Данильева, С. (1997). Образ Германии в творчестве Марины Цветаевой. В О. Ревзина (ред.), *“Лебединый стан”, “Переулочки” и “Перекоп” Марины Цветаевой: Четвертая международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1996 г.): Сборник докладов* (pp. 53-55). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Kosenko 2012: Косенко, О. (2012). “Здесь” и “там”: противопоставление пространства и времени в циклах стихов М. Цветаевой “Дон Жуан”, “Кармен”, “Князь тьмы”. *Вестник МГПУ*, 1(8), 84-90.
- Kozlova 2013: Козлова, А. (2013). *Испанская тема в русской словесности XV-XVIII вв.* (Дипломная работа, Российский государственный гуманитарный университет).
- Kudriavtseva 2004: Кудрявцева, Е. (2004). Тени и следы: адресаты М. Цветаевой в архивах Германии и Швейцарии. Письма Элліса-Кобылинского из архива издательства “Mohr-Siebeck” в Тюбинген. В С. Лаврова (ред.), *Век и Вечность: Марина Цветаева и ее адресаты: Сборник научных работ. Вып. 2* (pp. 12-24). Череповец: РИА “Порт-Апрель”.
- Kuznetsov 2015: Кузнецов, А. С. (2015). Германский миф Марины Цветаевой. В Г. Руденко (ред.), *“Если душа родилась крылатой...”*: Материалы VII Международных Цветаевских чтений в Елабуге (pp. 214-221). Елабуга: ЕГМЗ.
- Losada 2022: Losada, J. M. (2022). *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Madrid: Akal.
- Loskutnikova 2006: Лоскутникова, М. (2006). Особенности художественного содержания в литературной разработке “вечных” образов (Дон-Жуан). *Studia Rossica Posnaniensia*, 33, 51-58.

- Losskaia 2011: Лосская, В. (2011). Франция Марины Цветаевой: 1939 год. В 3. Атрохина, В. Лосская, Л. Мнухин, Н. Осипова (ред.), *Марина Цветаева в XXI веке: Цветаевские чтения в Болшеве 2007, 2009 гг.: Сборник материалов* (pp. 128-139). Королев: Дом-музей М. И. Цветаевой в Болшеве.
- Losski y de Proyart 2002: Лосский, В. и де Проуар, Ж. (2002). *Марина Цветаева и Франция: Новое и неизданное: Сборник докладов международного симпозиума "Цветаева-2000"*. Москва; Paris: Русский путь / Institut d'études slaves.
- Luarsabishvili 2010: Luarsabishvili, V. (2010). Sobre la traducción del poema de Gabriel Aresti "La casa de mi padre". *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 96-111.
- Luarsabishvili 2015: Luarsabishvili, V. (2015). La relación entre el texto original y su traducción: extranjerización de V. Nabokov y domesticación de Marina Tsvetáieva. *Eslavística Complutense*, 15, 89-101.
https://doi.org/10.5209/rev_eslc.2015.v15.48798
- Luarsabishvili 2020: Луарсабишвили, В. (2020). Переводческая доктрина Марины Цветаевой с точки зрения переводоведения. *Mundo Eslavo*, 21, 165-176.
- Makin 1997: Мейкин, М. (1997). *Марина Цветаева: поэтика усвоения*. Москва.
- Maliavina 2016: Maliavina, S. (2016). *Vasili Petróvich Botkin y sus "Cartas sobre España"* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid).
- Marc y Rozier 2020: Marc, I. and Rozier, C. (2020). *Carmen aujourd'hui: état des lieux*. En C. Rozier & I. Marc (eds.), *Carmen revisitée / revisiter Carmen: nouveaux visages d'un mythe transversal* (pp. 13-24). Bruxelles: Peter Lang.
- Markov 1988: Markov, V. (1988). *Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont, 1890-1909*. Köln/Wien: Böhlau.
- Martínez Fernández 2001: Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria: Base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- Martos Núñez 1988: Martos Núñez, E. (1988). *Método y diseños de investigación en didáctica de la literatura*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

- Mijáilova 1995: Михайлова, О. (1995). Марина Цветаева в контексте культуры XX века. *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал*, 2, 49-73.
- Monforte Dupret 2005: Monforte Dupret, R. (2005). Ecos Cervantinos en la obra literaria de N. V. Gógol. *Eslavística Complutense*, 5, 7-18.
- Musaeva 2009: Мусаева, О. (2009). Федерико Гарсиа Лорка в советской периодике 1930-х гг.: особенности рецепции. *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение: Новая серия*, VII, 272-289.
- Obolenskaia 2015: Оболенская, Ю. (2015). Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой. *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология*, 5, 99-109.
- Pann 2004: Панн, Л. (2004). “Еврейский текст” в цветаевской поэзии эмигрантского периода. В И. Белякова (ред.), “Чужбина, родина моя!”: *Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой: XI Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-12 октября 2003 г.): Сборник докладов* (pp. 409-415). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Pavlovskaja 2000: Павловская, Г. (2000). Влияние немецкого романтизма на концепцию творчества М. И. Цветаевой. В В. Масловский (ред.), А. С. Пушкин: М. И. Цветаева: *Седьмая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 1999 г.): Сборник докладов* (pp. 332-337). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Petrov 2002: Петров, В. (2002). 12 вечеров Марины Цветаевой с Сарой Бернар. В А. Разживин (ред.), *Поэт предельной правды чувства: Первые Международные Цветаевские чтения* (pp. 64-77). Елабуга: ЕГПУ.
- Petrova 2014: Петрова, Т. (2014). Ветви сплелись, лес любви. *Солнечная пряжа: Научно-популярный и литературно-художественный альманах*, 8, 42-50.
- Petrovskaja 2009: Петровская, М. (2009). Константин Бальмонт как адресат творчества Марины Цветаевой. *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*, 3, 107-110.

- Podosokorsky 2024: Podosokorsky, N. (2024). Nikolay Karamzin's History in Fyodor Dostoevsky's Novel *The Idiot*. *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, 3(27), 31-63. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63>
- Polilova 2012: Полилова, В. (2012). *Рецепция испанской литературы в России первой трети XX века* (К. Бальмонт, Б. Ярхо). (Tesis doctoral, МГУ имени М.В. Ломоносова).
- Polilova 2020: Polilova, V. (2020). Marina Tsvetáyeva, traductora de Federico García Lorca: historia y poética de las traducciones perdidas al francés. *Mundo Eslavo*, 19, 227-243.
- Polivanov 2007: Поливанов, К. (2007). "Итальянский" мотив одного "московского" стихотворения Цветаевой. В И. Беякова (ред.), *Добро и зло в мире Марины Цветаевой: XIV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-12 октября 2006 г.): Сборник докладов* (pp. 322-325). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Porova 2005: Попова, А. (2005). Марина Цветаева и французские литературные круги 1920-1930-х годов. Обстоятельства не встречи. Парижские орбиты А. М. Ремизова и К. Д. Бальмонта. В И. Беякова (ред.), *Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой: XII Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-11 октября 2004 г.): Сборник докладов* (pp. 172-186). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Prjevalsky Ferrer 1953: Prjevalsky Ferrer, O. (1953). Las almas muertas de Gógol y *El Quijote*. *Filosofía y Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, XXVI(51-52), 127-139.
- Púshkin 1960: Пушкин, А. С. (1960). *Собрание сочинений в десяти томах* (Т. 3: *Поэмы. Сказки*). Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Razumovskaia 1991: Разумовская, М. (1991). Марина Цветаева и Чехословакия. В Р. Кембалл (ред.) *Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI: 3.VII. 1982)* (pp. 57-64). Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Wien: Peter Lang.
- Revzina 2003: Ревзина, О. (2003). Русская натура Марины Цветаевой. В И. Беякова (ред.), *Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба. Десятая цветаевская*

международная научно-тематическая конференция (9-11 октября 2002 года). Сборник докладов (pp. 301-309). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.

- Riabov 1997: Рябов, О. (1997). *Женщина и женственность в философии Серебряного века*. Иваново: Ивановский государственный университет.
- Rodríguez Marín 1882: Rodríguez Marín, F. (1882). *Cantos populares españoles (Vol. 2)*. Sevilla: Francisco Álvarez y C^a.
- Rubinchik 2006: Рубинчик, О. (2006). Об испанской составляющей в “Поэме без героя”. В Г. Темненко (ред.), *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник* (pp. 56-85). Симферополь: Крымский архив.
- Seignobos y Langlois 2003: Seignobos, C. y Langlois, C. V. (2003). *Introducción a los estudios históricos*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Shevelenko 2002: Шевеленко, И. (2002). *Литературный путь Цветаевой. Идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Slavutskaia 2011: Славутская, Т. (2011). К истории стихотворения М. Цветаевой “Спят трещотки и псы соседовы...”. В З. Атрохина, В. Лосская, Л. Мнухин у Н. Осипова (ред.), *Цветаевские чтения в Болшеве 2007, 2009 гг.: Сборник материалов* (pp. 65-72). Королев: Дом-музей М. И. Цветаевой в Болшеве.
- Smirnova 2019: Смирнова, А. (2019). *Специфика переводов авторских концептов поэтической картины мира (на материале произведений Федерико Гарсиа Лорки)* (Выпускная квалификационная работа, Томский государственный университет).
- Sokolova et al. 2013: Sokolova, L., Guzmán Tirado, R., Kibalnik, S., Mokletsova, I. y Safronova, L. (2013). *Россия и Испания: Диалог культур*. Гранада: Jizo Ediciones.
- Sproge 2009: Спроге, Л. (2009). *Русская поэзия и проза XX века: эпоха символизма и эмиграции*. Рига: Академическое издательство Латвийского университета.
- Stepanov 2007: Степанов, А. (2007). Цыганское как русское в книге “Версты” (Стихотворения 1917-1920 годов). В И. Белякова (ред.), *Добро и зло в мире Марины Цветаевой: XIV Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-12 октября*

- 2006 г.): *Сборник докладов* (pp. 304-321). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.
- Svetlakova 2016: Svetlakova, O. (2016). Sobre el héroe geminado en Tolstói y Cervantes. *Acta Poética*, 37(1). <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.1.664>
- Terras 1990: Terras, V. (1990). *The Idiot: An Interpretation*. Boston: Twayne Publishers.
- Vanechkova 2006: Ванечкова, Г. (2006). *Летопись бытия и быта: Марина Цветаева в Чехии. 1922-1925*. Прага: Национальная библиотека Чешской республики; Москва: Дом-музей М. Цветаевой.
- Voitekhovich 2018: Войтехович, Р. (2018). О русской “безмерности” Цветаевой и заморской “безбрежности” Бальмонта. *Критика и семиотика*, 1, 31-41.
- Voitekhovich 2019: Войтехович, Р. (2019). Образ Евы и мотив рая в поэзии и неосуществленных замыслах Цветаевой. *Modernités russe*, 18, 1-40. <https://doi.org/10.35562/modernites-russes.172>
- Volóshin 2009: Волошин, М. (2009). Полное собрание стихотворений. Public Domain.
- Vorontsova 2024: Vorontsova, K. (2024). Испанский текст в поэзии Александра Анашевича. *Slavica Wratislaviensia*, 180, 53-66. <https://doi.org/10.19195/0137-1150.180.4>
- Zakirova 2015: Закирова, Ч. (2015). Рецепция немецкой культуры в поэме Марины Цветаевой “Крысолов”. В Г. Руденко (ред.), “Если душа родилась крылатой...”: *Материалы VII Международных Цветаевских чтений в Елабуге* (pp. 189-199). Елабуга: ЕГМЗ.
- Zhogina 1996: Жогина, К. (1996). Имя Кармен как средство гармонической организации поэтического текста (на материале цикла М. И. Цветаевой “Кармен”). В К. Штайн (ред.), *Организация и самоорганизация текста. Вып. 1* (pp. 168-179). Ставрополь: Ставропольский государственный университет.
- Zhogina 2004: Жогина, К. (2004). Имя собственное Кармен в поэтическом идиостиле М. И. Цветаевой. В И. Белякова (ред.), “Чужбина, родина моя!”: *Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой: XI Международная научно-тематическая конференция (Москва, 9-12 октября 2003 г.): Сборник докладов* (pp. 463-475). Москва: Дом-музей Марины Цветаевой.

D. Recursos electrónicos

Kalashnikova 2015:

Калашникова, Э. (2015, 12 ноября). Цветаева и Бальмонт. Испанские мотивы. *Livejournal*
<https://e11enai.livejournal.com/37707.html>

Anexo. Poemas de Federico García Lorca traducidos por Marina Tsvetáieva

Baladilla de los tres ríos

Original	Traducción literal (realizada por la autora)	Traducción de Tsvetáieva	Traducción literal de la traducción (realizada por la autora)
Baladilla de los tres ríos A Salvador Quintero El río Guadalquivir va entre naranjos y olivos. Los dos ríos de Granada bajan de la nieve al trigo. <i>¡Ay, amor que se fue y no vino!</i> El río Guadalquivir tiene las barbas granates. Los dos ríos de Granada uno llanto y otro sangre. <i>¡Ay, amor que se fue por el aire!</i> Para los barcos de vela Sevilla tiene un camino; por el agua de Granada sólo reman los suspiros. <i>¡Ay, amor! que se fue y no vino!</i>	Маленькая баллада трех рек Сальвадору Кинтеро Река Гвадалкивир Проходит между апельсиновыми и оливковыми деревьями. Две реки Гранады Спускаются от снега к пшенице. Ах, любовь, Что ушла и не вернулась! У реки Гвадалкивир Гранатовая бахрома. Две реки Гранады, Одна плач, другая кровь. Ах, любовь, Что ушла по воздуху! Для парусников У Севильи один путь, По водам Гранады Гребут лишь вздохи. Ах, любовь, Что ушла и не вернулась!	Petite ballade de trois fleuves Vois le beau Guadalquivir S'en aller, voyager En fidèle compagnie D'oliviers, d'orangers. As-tu vu les deux Grenades ? C'est des neiges qu'elles tombent Dans nos champs de froment. Quel parcours ! Et l'amour Est parti Sans retour. Es-tu beau, Guadalquivir, A la barbe de grenades ! Les deux fleuves de Grenade — Sang et larmes — goût amer. Et l'amour Est parti Par les airs ! Vois la ville de Séville D'où s'élancent, où arrivent Des milliers de voiliers.	Маленькая баллада трех рек Посмотри как прекрасный Гвадалкивир Уходит, странник, В верной компании Оливковых, апельсиновых деревьев. Ты видел две Гранады? Есть снега, что падают На наши поля пшеницы. Какой путь! А любовь Ушла Без возврата. Ты прекрасен, Гвадалкивир, В бахrome гранатовых деревьев! Две реки Гранады — Кровь и слезы — горький вкус. А любовь Ушла По воздуху. Посмотри на город Севилья, Куда причаливают, прибывают Тысячи парусников.

Guadalquivir, alta torre y viento en los naranjales. Darro y Genil, torrecillas muertas sobre los estanques. <i>¡Ay, amor que se fue por el aire!</i> ¡Quién dirá que el agua lleva un fuego fatuo de gritos! <i>¡Ay amor que se fue y no vino!</i> Lleva azahar, lleva olivas, Andalucía, a tus mares. <i>Ay, amor que se fue por el aire!</i> Fuente: García Lorca (2013, pp. 257-258).	Гвадалкивир, высокая башня И ветер в апельсиновых рощах. Дауро и Хениль, башенки Мертвые над прудами. Ах, любовь, Что ушла по воздуху! Кто скажет, что вода несет Блуждающие огни криков! Ах, любовь, Что ушла и не вернулась! Несет флердоранж, несет оливки, Андалусия, к твоим морям. Ах, любовь, Что ушла по воздуху!	Pauvres fleuves de Grenade, Rien que les soupirs y rament, — Mille et mille soupirs ! Et l'amour A voulu Partir. Es-tu fier, Guadalquivir, Haute tour, tourelles frères, Oliviers, orangers... Mais l'amour A voulu Voyager. Qui dira que l'eau emporte Tous nos feux et tous nos cris ? Bel amour, Te voilà Parti ! (Vois la belle Andalousie Transporter, sans fin ni cesse, Fleurs et fruits vers les mers Et l'amour Est parti Par les airs !) Fuente: Tsvetaïeva (2020, p. 379)	Бедные реки Гранады, По которым гребут лишь вздохи, Тысячи и тысячи вздохов. А любовь Захотела Уйти. Ты горделив, Гвадалкивир, Высокая башня, хрупкие башенки, Оливковые, апельсиновые деревья... А любовь Решила Уйти в странствие. Кто скажет, что вода несет Все наши огни и все наши крики? Прекрасная любовь, Вот ты и Ушла! Посмотри на прекрасную Андалузию, Она перевозит без конца и остановки, Цветы и фрукты к морям. А любовь Ушла По воздуху.
--	---	--	---

La balada del agua del mar

Original	Traducción literal (realizada por Kelyin)	Traducción de Tsvetáieva	Traducción literal de la traducción (realizada por la autora)
La balada del agua del mar	Баллада морской воды	Ballade de l'eau de mer	Баллада морской воды
A Emilio Prados (cazador de nubes)	Эмилио Прадос (ловцу облаков)		
El mar, Sonríe a lo lejos. Dientes de espuma, Labios de cielo.	Море Улыбается вдалеке. Зубы пены, Губы неба.	Vois la mer Qui rit au loin. Dents d'écume, Lèvres d'aube.	Посмотри на море, Которое смеется вдалеке. Зубы пены, Губы зари.
— ¿Qué vendes, oh joven turbia Con los senos al aire?	— Что продаешь ты, О грустная девушка? Грудь твоя открыта ветру	Que vends-tu, ô fille triste, Toi, aux seins offerts au vent ? — Triste, triste marchandise ! Vous n'en voudrez pas, seigneur :	Что продаешь ты, о грустная девушка, С грудью, открытой ветру? — Грустный, грустный товар!
— Vendo, señor, el agua De los mares.	— Продаю, сеньор, воду Морей.	C'est de l'eau, De l'eau de mer.	Вы не захотите его, сеньор, Это вода, Вода моря.
— ¿Qué llevas, oh negro joven, Mezclado con tu sangre?	— Что несешь ты, о черный юноша Смешанное с твоей кровью?	— Que bois-tu à pleines lèvres, Pâle et brun adolescent ? — Goût de larmes, goût de sang, — — Oh n'y goûtez pas, seigneur !	— Что пьешь ты полными губами Бледный и смуглый подросток? — Вкус слез, вкус крови: — О, вы не захотите, сеньор,
— Llevo, señor, el agua De los mares.	— Я несу, сеньор, воду морей.	C'est de l'eau, De l'eau de mer.	Это вода, Вода моря.
— ¿Esas lágrimas salobres De dónde vienen, madre?	— Эти горькие слезы Откуда они, мать?	— Vieille mère, dis, que puis-je Faire pour sécher tes pleurs ? — Vous n'y pouvez rien, seigneur :	— Старушка мать, скажи, что могу Сделать я, чтобы высушить твои слезы? — Вы ничего не можете, сеньор,
— Lloro, señor, el agua De los mares.	— Я плачу, сеньор, водою Морей.	C'est de l'eau, De l'eau de mer.	Это вода, Вода моря.
— Corazón, y esta amargura Sería, ¿de dónde nace?	— Сердце, а эта суровая Горечь, откуда родилась она?		
— ¡Amarga mucho el agua	Вливает сильную горечь вода		

De los mares! El mar, Sonríe a lo lejos. Dientes de espuma, Labios de cielo. Fuente: García Lorca (2013, pp. 99-100)	Морей. Море Улыбается вдалеке. Зубы пены. Губы неба. Fuente: RGALI	— Dis, mon cœur, d'où vient ta peine, Cœur fébrile, cœur amer ? — Trop amère — L'eau de mer! Fuente: Tsvetáieva (2020, p. 382)	— Скажи, сердце мое, откуда горе твое, Лихорадочное сердце, горькое сердце? — Слишком горька́ Вода моря!
---	---	--	---

Camino

Original	Traducción literal (realizada por la autora)	Traducción de Tsvetáieva	Traducción literal de la traducción (realizada por la autora)
Camino	Путь	La route (Cent cavaliers)	Путь
Cien jinetes enlutados, ¿dónde irán, por el cielo yacente del naranjal? Ni a Córdoba ni a Sevilla llegarán. Ni a Granada la que suspira por el mar. Esos caballos soñolientos los llevarán, al laberinto de las cruces donde tiembla el cantar. Con siete ayes clavados, ¿dónde irán, los cien jinetes andaluces del naranjal? Fuente: García Lorca (2013, pp. 273-274)	Сто всадников в трауре, Куда они поедут, По расстилающемуся небу Апельсиновой рощи? Ни до Кордовы, ни до Севильи, не доберутся. Ни до Гранады, которая вздыхает о море. Эти сонные всадники отвезут их, В лабиринт крестов Где дрожит песнь. С семьёй пригвожденными “ай”, Куда поедут Сто андалузийских всадников Апельсиновой рощи?	Cent cavaliers, vêtus de deuil, Où s'en vont-ils Par le couchant, le rouge sang Des orangers ? Ni à Cordoue ni à Séville N'arriveront, Ni à Grenade qui soupira Après la mer. Au pas de leurs chevaux si lents Arriveront Tout droit au labyrinthe blanc Des croix. Percés de sept gémissements Où s'en vont-ils, Ces cavaliers, par le couchant Des orangers ? Fuente: Tsvetáieva (2020, p. 380)	Сто всадников, одетых в траур, Куда они едут По закату, красной крови Апельсиновых деревьев? Ни до Кордовы, ни до Севильи Не доберутся, Ни до Гранады, которая вздыхает По морю. Под шаг своих медленных коней Доберутся Прямо в белый лабиринт Крестов. Пригвожденные семью стонами, Куда они едут, Эти всадники, по закату Апельсиновых деревьев?

Cazador

Original	Traducción literal (realizada por la autora)	Traducción de Tsvetáieva	Traducción literal de la traducción (realizada por la autora)
Cazador	Охотник	Le chasseur	Охотник
¡Alto pinar! Cuatro palomas por el aire van. Cuatro palomas vuelan y tornan. Llevan heridas sus cuatro sombras. ¡Bajo pinar! Cuatro palomas en la tierra están. Fuente: García Lorca (2013, p. 305)	Высокий сосновый лес! Четыре голубки летят по воздуху. Четыре голубки Летят и кружатся Несут, раненые, Свои четыре тени. Низкий сосновый лес! Четыре голубки на земле лежат.	Qu'il est haut, ce bois de pins ! Quatre grises tourterelles Volent, voguent dans les airs, Et leurs douces ombres portent Quatre rondes taches rouges. Qu'il est bas, ce bois de pins ! Quatre douces, quatre grises Tourterelles, mortes, gisent. Fuente: Tsvetáieva (2020, p. 383)	Как высок этот сосновый лес! Четыре серые горлицы Летят, блуждают по воздуху И их сладкие тени несут Четыре круглых красных пятна. Как низок этот сосновый лес! Четыре сладких, четыре серых Мертвых горлицы, лежат.

Las seis cuerdas

Original	Traducción literal (realizada por la autora)	Traducción de Tsvetáieva	Traducción literal de la traducción (realizada por la autora)
Las seis cuerdas La guitarra, hace llorar a los sueños. El sollozo de las almas perdidas, se escapa por su boca redonda. Y como la tarántula teje una gran estrella para cazar suspiros, que flotan en su negro aljibe de madera. Fuente: García Lorca (2013, p. 274)	Шесть струн Гитара Заставляет плакать сны. Всхлип потерянных Душ, Убегает через ее круглый Рот. И как тарантул Плетет большую звезду, Чтобы ловить вздохи, Которые плавают в ее черном Деревянном колодце.	Six cordes La guitare Fait pleurer les rêves Et s'échappent De sa bouche ronde Les soupirs Des âmes égarées. Telle une tarentule Elle tisse Des filets où vient se faire prendre Tout soupir qui flotte dans sa vaste Noire vasque. Fuente: Tsvetáieva (2020, p. 381)	Шесть струн Гитара Заставляет плакать сны И убегают Через ее круглый рот Вздохи Потерянных душ. Подобно тарантулу Плетет Сети, в которые ловят Все вздохи, которые плывут в ее широкой Черной купели/раковине.

Paisaje

Original	Traducción literal (realizada por la autora)	Traducción de Tsvetáieva
Paisaje El campo de olivos se abre y se cierra como un abanico. Sobre el olivar hay un cielo hundido y una lluvia oscura de luceros fríos. Tiembla junco y penumbra a la orilla del río. Se riza el aire gris. Los olivos, están cargados de gritos. Una bandada de pájaros cautivos, que mueven sus larguísimas colas en lo sombrío. Fuente: García Lorca (2013, p. 258)	Пейзаж Поле Оливковых деревьев Открывается и закрывается Как веер. Над оливковой рощей Обрушенное/потопленное небо И темный дождь Холодных светил. Тростник дрожит и сумрак На берегу реки. Завивается серый воздух. Оливковые деревья Наполнены Криками. Стая Пленных птиц, Которые двигают своими длиннейшими Хвостами во мраке.	Пейзаж Масличная равнина Распахивает веер. Над порослью масличной Склонилось небо низко, И льются темным ливнем Холодные светила. На берегу канала Дрожат тростник и сумрак, А третий — серый ветер. Полным-полны маслины Тоскливых птичьих криков. О, бедных пленниц стая! Играет тьма ночная Их длинными хвостами. Fuente: Tsvetáieva (1994b, p. 385)

La guitarra

Original	Traducción literal (realizada por la autora)	Traducción de Tsvetáieva
La guitarra Empieza el llanto de la guitarra. Se rompen las copas de la madrugada. Empieza el llanto de la guitarra. Es inútil Callarla. Es imposible callarla. Llora monótona como llora el agua, como llora el viento sobre la nevada Es imposible callarla, Llora por cosas lejanas. Arena del Sur caliente que pide camelias blancas. Llora flecha sin blanco, la tarde sin mañana, y el primer pájaro muerto sobre la rama ¡Oh guitarra! Corazón malherido por cinco espadas. Fuente: García Lorca (2013, p. 259)	Гитара Начинается плач Гитары. Разбиваются чаши Раннего утра. Начинается плач Гитары. Бессмысленно Заставить ее молчать. Невозможно Заставить ее молчать. Она плачет монотонно, Как плачет вода, Как плачет ветер Над снегом. Невозможно Заставить ее молчать. Она плачет о далеких Вещах. Песок горячего Юга, Который просит белых камелий. Плачет стрела без цели, Вечер без утра, И первая мертвая птица На ветке. О, гитара! Сердце, раненное Пятью шпагами.	Гитара Начинается Плач гитары, Разбивается Чаша утра. Начинается Плач гитары. О, не жди от нее Молчанья, Не проси у нее Молчанья! Гитара плачет, Как вода по наклонам — плачет, Как ветра над снегами — плачет, Не моли ее О молчаньи! Так плачет закат о рассвете, Так плачет стрела без цели, Так песок раскаленный плачет О прохладной красе камелий, Так прощается с жизнью птица Под угрозой змеиного жала. О, гитара, Бедная жертва Пяти проворных кинжалов! Fuente: Tsvetáieva (1994b, p. 385)

Y después

Original	Traducción literal (realizada por la autora)	Traducción de Tsvetáieva
Y después Los laberintos que crea el tiempo, se desvanecen. (Sólo queda el desierto.) El corazón fuente del deseo, se desvanece. (Sólo queda el desierto.) La ilusión de la aurora y los besos, se desvanecen. Sólo queda el desierto. Un ondulado desierto. Fuente: García Lorca (2013, pp. 261-262)	А потом Лабиринты, Созданные временем, Исчезают. (Остается только Пустыня.) Сердце, Источник желаний, Исчезает. (Остается только Пустыня.) Иллюзия зари И поцелуи Исчезают. Остается только Пустыня. Волнистая Пустыня.	Пустыня Прорытые временем Лабиринты — Исчезли. Пустыня — Осталась. Несмолчное сердце — Источник желаний — Иссякло. Пустыня — Осталась. Закатное марево И поцелуи Пропали. Пустыня — Осталась. Умолкло, заглохло, Остыло, иссякло, Исчезло. Пустыня — Осталась. Fuente: Tsvetáieva (1994b, p. 385-386)

Pueblo

Original Pueblo	Traducción literal (realizada por la autora) Село	Traducción de Tsvetáieva Селенье
Sobre el monte pelado un calvario. Agua clara y olivos centenarios. Por las callejas hombres embozados, y en las torres veletas girando. Eternamente girando. ¡Oh pueblo perdido, en la Andalucía del llanto!	Над голой горой — Голгофа. Прозрачная вода И вековые оливковые деревья. По закоулкам — Закутанные в плащи мужчины, А на башнях Вращаются флюгеры. Вечно Вращаются. О, затерянное село В Андалузии слезной.	На темени горном, На темени голом — Часовня. В жемчужные воды Столетие никнут Маслины. Расходятся люди в плащах, А на башне Вращается флюгер, Вращается денно, Вращается ночью, Вращается вечно. О, где-то затерянное селенье В моей Андалусии Слезной...
Fuente: García Lorca (2013, p. 263)		Fuente: Tsvetáieva (1994b, p. 385)

Cueva

Original	Traducción literal (realizada por la autora)	Traducción de Tsvetáieva
Cueva	Пещера	Пещера
De la cueva salen largos sollozos.	Из пещеры исходят Долгие всхлипы.	Из пещеры — вздох за вздохом, Сотни вздохов, сонмы вздохов, Фиолетовых на красном.
(Lo cárdeno sobre lo rojo.)	(Лиловое На красном).	Глот цыгана воскрешает Страны, канувшие в вечность, Башни, врезанные в небо,
El gitano evoca países remotos.	Цыган вызывает Далекie страны.	Чужеземцев, полных тайны...
(Torres altas y hombres Misteriosos.)	(Высокие башни и таинственные Люди).	В прерывающемся стоне Голоса, и под высокой Бровью — черное на красном.
En la voz entrecortada van sus ojos.	В прерывающемся голосе — Его глаза.	Известковую пещеру Дрожь берет. Дрожит пещера Золотом. Лежит пещера — В блеске — белая на красном — Павою...
(Lo negro sobre lo rojo).	(Черное на красном).	— Струит пещера Слезы: белое на красном...
Y la cueva encalada tiembla en el oro.	Побеленная пещера, Дрожит в золоте.	
(Lo blanco sobre lo rojo).	(Белое На красном).	
Fuente: García Lorca (2013, p. 266)		Fuente: Tsvetáieva (1994b, p. 386)

De Profundis

Original	Traducción literal (realizada por Kelyin)
Los cien enamorados duermen para siempre bajo la tierra seca. Andalucía tiene largos caminos rojos. Córdoba, olivos verdes donde poner cien cruces, que los recuerden. Los cien enamorados duermen para siempre. Fuente: García Lorca (2013, p. 276)	Сто влюбленных Спят навеки Под *(сухой) землю. У Андалузии Большие красные дороги. Кордова, зеленые оливы, где поставить сто крестов. <i>(пропущено)</i> — прим авторов. Сто влюбленных Спят навеки. Polilova (2020, pp. 231-232)

Barrio de Córdoba (Tópico Nocturno)

Original	Traducción literal (realizada por Kelyin)
En la casa se defienden de las estrellas. La noche se derrumba. Dentro hay una niña muerta con una rosa encarnada oculta en la cabellera. Seis ruiseñores la lloran en la reja. Las gentes van suspirando con las guitarras abiertas. Fuente: García Lorca (2013, p. 284)	В доме защищаются от звезд. Рушится ночь. Внутри (дома) мертвая девочка с алой розой, притаившейся в волосах. Шесть соловьев плачут у решетки окна Люди проходят вздыхая Неся открытые гитары Fuente: Polilova (2020, p. 232)