

Татьяна Портнова  
Роман Войтехович

## Марина Цветаева и двенадцать стихотворений Федерико Гарсиа Лорки

М. Цветаева – Ф. Кельину: “Мне очень понравился Лорка, Вы для меня хорошо выбрали” (Азадовский 2009: 155).

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. Гарсиа 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 произведения 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 сю 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 (Азадовский 2009; Оболенская 2015; Смирнова 2019; Ауарсабишвили 2020; Полилова 2020). Отчасти переводы привлекают внимание вследствие их вызывающей вольности. Ю.Л. Оболенская предположила, что ‘голосом Лорки’ Цветаева выразила собственную поэтическую индивидуальность (Оболенская 2015: 106). Развивая это положение, мы пришли к гипотезе о синкретическом характере этих переводов: Цветаева встрйоила 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. (Полилова 2020: 230). 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 (Азадовский 2009: 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.

1. *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 подстрочника<sup>1</sup>, 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 своеобразием морских волн Цветаева объясняла 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 добившись 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...” (Цветаева 1994а: 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*” (Цветаева 2020: 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

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 38, л. 32 об. Далее цитируем по этому источнику.

Лорса 2013: 99) (Кельин: “Что несешь ты, о черный юноша в своей крови?”) Цветаева корректирует: “Que bois-tu à pleines lèvres, / Pâle et brun adolescent ?” (Цветаева 2020: 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: 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: 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?” (Цветаева 2020: 382) [Старушка-мать, скажи, что я могу сделать, чтобы высушить твои слезы?]. Цветаева явно воображает мать из “Внимая ужасам войны...” (1855) Н. Некрасова (образ плакучей ивы-матери Некрасова отразился в ее *Письме к Амазонке*), а метафорическая связь слез и моря обыгрывалась Цветаевой в уже упомянутых *Стихах к Чехии* (Цветаева 1994б: 346).

Финальный вопрос (“¿Corazón, y esta amargura / seria, ¿de dónde nace?” (García Lorca 2013: 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 ?” (Цветаева 2020: 382) [Скажи, мое сердце, откуда твоя горечь, лихорадочное сердце, горькое сердце]. Ответ “¡Amarga mucho el agua de los mares!” (García Lorca 2013: 99) (Кельин: “Вливает сильную горечь вода морей”), напротив, звучит компактнее: “Trop amère – L’eau de mer !” (Цветаева 2020: 382) [Слишком горькая / Вода моря], и тут Цветаева, опустив глагол “вливает”, оказалась ближе к оригиналу, чем подстрочник.

## 2. *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 двустушия длиннее за счет второй строки и связаны рифмами. Зрительно они примыкают к центральному четверостишию, создавая образ, напоминающий птицу. В первом двустушии четыре голубя парят над сосновым лесом, в катрене они “ранеными несут свои тени”, а в последнем двустушии – 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 (Цветаева 1994а: 259, 276, 285), но “четыре тени” превращаются у нее в “*quatre rondes taches rouges*” (Цветаева 2020: 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 – презирующий 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” (Цветаева 1994в: 415, 422). Жестоким охотником представлена и сама жизнь в диптихе *Жизни* (1924). Возможно, именно как аллгорию краткой жизни (жизни души, женской и любящей) Цветаева рассматривала и стихотворение Лорки.

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

Стихотворение Лорки представляет читателю андалузский пейзаж с центральным образом реки Гвадалquivир, пересекающей Андалузию от региона Хаэн до залива Кадиса. Полноводный Гвадалquivир 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 Гвадалquivира, 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!] (Цветаева 2020: 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...” (Цветаева 1994а: 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 шутливо-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”) Гвадалквивир, “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.

#### 4. *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 oranges”). 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: 274) в переводе было утрачено, что ослабило 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): “Так – только Елена глядит над кровлями / Троянскими! В столбняке зрачков / Четыре провинции обескровлено / И обезнадёжено сто веков” (Цветаева, 1994б, с.240).

5. *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”) (Цветаева 2020: 381). Всхлип потерянных душ убегает через ее круглый рот и как тарантул “плетет большую звезду, чтобы ловить вздохи, которые плавают в ее черном деревянном колодеце” (“teje una gran estrella / para cazar suspiros, / que flotan en su negro / aljibe de madera”) (García Lorca 2013: 274). Цветаева воспроизвела одиннадцать строк Лорки, но разбила их на две части, выделив первые шесть. “Всхлип” (“sollozo”) превратился у нее в стилистически приподнятые “sourir” [вздохи]: “Elle tisse / Des filets où vient se faire prendre / Tout soupir qui flotte dans sa vaste / Noire vasque” (Цветаева 2020: 381). У самой Цветаевой гитары обычно “гремят” или “рокочут”: “Ах, гремят мадридские гитары!” (Цветаева 1994а: 355); “В рокота гитар...” (Цветаева 1994б: 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 (Цветаева 1994а: 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.

6. *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” (Цветаева 1994б: 385) у Лорки: “hay un cielo hundido / y una lluvia oscura” (García Lorca 2013: 258). Образ светового потока наделен у Цветаевой художественными, сакральными и эротическими коннотациями. Мотив пойманных птиц у Лорки (ср. с разобранным выше стихотворением *Охотник*) переключается 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” (Цветаева 1994а: 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 (Портнова, Войтехович 2022: 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” (Цветаева 1994б: 385). Но там, где “оливы” не требовались рифмой, Цветаева предпочитала “маслины” (“Памяти Нины Джавахы”, “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.

#### 7. *La guitarra. Перевод: Гитара (1941)*

Это стихотворение в *Поэме о цыганской сигурийе* 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!)” (Цветаева 1994а: 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 лишено 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 (Оболенская 2015: 104). Строка “Так плачет стрела без цели” (Цветаева 1994б: 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 отмечает, что Цветаева дополняет перевод словом “наклон” (“Как вода по наклонам – плачет”, у Лорки “наклоны” отсутствуют: “Llora monótona como lloга el agua”), которое важно для самой Цветаевой (“Наклон”, 1923) (Оболенская 2015: 102). Действительно, это слово с производными встречается 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 (Луарсабишвили 2020: 171). 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 (Портнова, Войтехович, 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” (Цветаева 1994б: 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” (Цветаева 1994а: 291).

Образ мертвой птицы на ветке, “*у el primer pájaro muerto / sobre la rama*” (García Logsa 2013: 259), у Цветаевой дополняется образом змеи: “Так прощается с жизнью птица / Под угрозой змеиною жала” (Цветаева 1994б: 384). Здесь звучит автореминисценция из *Повести о Сонечке* (1937), где Вахтангов смотрит на Сонечку “как змея на птицу” (Цветаева 1994г: 384). Сама же Сонечка окружена спектром испанских мотивов, включая образ Кармен (Портнова, Войтехович 2022: 279), которая самолично соединяет и образ птицы (ария “*L’amour est un oiseau rebelle*”), и образ змеи: “головка змеи с низким лбом: Кармен!” (Цветаева 1995а: 623). Соединяя в цикле *Дон-Жуан* образ “райской змеи” (пояса Кармен) с мотивом “гитаны – гитары” (Цветаева 1994а: 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!” (Цветаева 1994а: 337) подменяют “шпаги” оригинала “кинжалами” (ср. у

Лорки: “Corazón malherido / por cinco espadas”) (Портнова, Войтехович 2022: 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: 104) 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. *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 (Портнова, Войтехович 2022: 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” (Цветаева 1994б: 386), что эмоционально усиливает концовку (Луарсабишвили 2020: 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” (Цветаева 1994в: 311).

9. *Pueblo. Перевод: Селенье (1941)*

Стихотворение описывает андалузскую горную деревню. Образ горы у Цветаевой – центральный символ пражской диалогии (*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 (Портнова, Войтехович, 2022: 286). Умножая интенсивность вращения флюгера и добавляя “денно” и “ночно”, Цветаева почти цитирует сцену непрекращающегося

бега Артемиды из трагедии *Федра* (Цветаева 1994в: 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...” (Цветаева 1994в: 385), у Лорки притяжательное местоимение отсутствует: “¡Oh pueblo perdido, / en la Andalucía del llanto!” (García Lorca 2013: 263). Исследователи связывают его со стихотворением *О слезы на глазах!..* из цикла *Стихи к Чехии* и отмечают, что Цветаева дополняет строки Лорки местоимением “моей” (Оболенская 2015: 105), – 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) (Цветаева 1995а: 17), где слово “моя” в устах украинца, томимого “испанской грустью”, становится смысловым центром стихотворения.

#### 10. *Sueva. Перевод: Пещера (1941)*

Исследователи считают перевод *Пещеры* наиболее вольным из переводов Гарсиа Лорки у Цветаевой (Оболенская 2015: 100). 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, поющие о дальних странах цыган, 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 (Цветаева 1995б: 69) и мастерской художника (Н. Гончаровой, с которой у Цветаевой связан шлейф испанских ассоциаций) (Цветаева 1994г: 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 / Испуганием, тоскою. <...> Сколько листьев – столько вздохов: / Задыханий, душе-

ний...” (Цветаева 1994в: 670). Ср. в переводе: “Из пещеры – вздох за вздохом, / Сотни вздохов, сонмы вздохов, / Фиолетовых на красном” (Цветаева 1994б, с. 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!” (Цветаева 1994в: 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” (Цветаева 1994а: 337).

“Далекie страны” (“países remotos”), о которых повествует цыган у Лорки, превращаются у Цветаевой в “Страны, канувшие в вечность” (Цветаева 1994б: 386), ср. у Лорки: “El gitano evoca / países remotos” (García Lorca 2013: 266). А.В. Смирнова 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’) (Смирнова 2019: 35). Действительно, и в творчестве самой Цветаевой цыгане – носители памяти о древности, “рокота веков” (*Я расскажу тебе – про великий обман...*, 1918) (Цветаева 1994а: 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 – / Павую...” (Цветаева 1994б: 386), у Лорки: “Y la cueva encalada / tiembla en el ogo. / (Lo blanco / sobre lo rojo)” (García Lorca 2013: 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...” (Цветаева 1994б: 386). Сходный образ она варьировала в одном из своих последних стихотворений *Все повторяю первый стих...* (6 марта 1941): “На лицах – дождевые струи...” (Цветаева 1995б: 369). В этом контексте можно сделать предположение, что “пещера”, “струющая 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” (Цветаева 1994а: 453). В этом случае “струи” создают ощущение полной гармонии музыканта, аудитории и окружающего пространства.

## 11. *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: 231-232). Отметим неточности подстрочника: “bajo la tierra seca” переводится не как “под сухой землей”, а просто “под землей”, 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 Андалу́сия) <...> Как согласовать?” (Азадовский 2009: 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 (Портнова, Войтехович 2022: 286).

Близкой в тексте Лорки звучала для Цветаевой и символическая переключка “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...” (Цветаева 1994а: 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 сменной кода: “На груди у Дон-Жуана / Православный крест” (Цветаева 1994а: 335) и т. п.

## 12. *Barrio de Córdoba (Tópico nocturno)*

Когда Цветаева писала, что не знает “русского современного ударения Кордовы” (Азадовский 2009: 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: 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 “соловиного пения” уже встречалось у Цветаевой в незаконченном стихотворении *Соловиное горло* (1918): “Рокочи, соловьиная страсть моя! / Сколько в горле струн – все сорву до тла!” (Цветаева 1994а: 449).

13. *Выводы*

Мы рассмотрели 12 стихотворений Ф. Гарсиа Лорки, к которым относятся слова Цветаевой из письма к Кельину: “Вы для меня хорошо выбрали...” (Азадовский 2009: 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.

ПРИЛОЖЕНИЕ: ТЕКСТЫ И ПОДСТРОЧНИКИ

ОРИГИНАЛ (испанский)	ПОДСТРОЧНИК С ИСП. (выполнен авторами)	ПЕРЕВОД ЦВЕТАЕВОЙ	ПОДСТРОЧНИК ПЕРЕВОДА (выполнен авторами)
<i>Baladilla de los tres ríos</i>  A Salvador Quintero	<i>Маленькая баллада трех рек</i>  Сальвадору Кинтеро	<i>Petite ballade de trois fleuves</i>	<i>Маленькая баллада трех рек</i>
El río Guadalquivir va entre naranjos y olivos. Los dos ríos de Granada bajan de la nieve al trigo.	Река Гвадалквивир Проходит между апельсиновыми и оливковыми деревьями. Две реки Гранады Спускаются от снега к пшенице.	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.	Посмотри как прекрасный Гвадалквивир 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.
<i>¡Ay, amor</i> <i>que se fue y no vino!</i>	Ах, любовь, Что ушла и не вернулась!	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 !	Ты прекрасен, Гвадалквивир, В бахrome гранатовых деревьев! Две реки Гранады – Кровь и слезы – горький вкус. А любовь Ушла По воздуху.
El río Guadalquivir tiene las barbas granates. Los dos ríos de Granada uno llanto y otro sangre.	У реки Гвадалквивир Гранатовая бахрома. Две реки Гранады, Одна плач, другая кровь.	Vois la ville de Séville D'où s'élancent, où arrivent Des milliers de voiliers. Pauvres fleuves de Grenade, Rien que les soupirs y rament, – Mille et mille soupirs ! Et l'amour A voulu Partir.	Посмотри на город Севилья, Куда причаливают, прибывают Тысячи парусников. Бедные реки Гранады, По которым гребут лишь вздохи, Тысячи и тысячи вздохов. А любовь Захотела Уйти.
<i>¡Ay, amor</i> <i>que se fue por el aire!</i>	Ах, любовь, Что ушла по воздуху!		
Para los barcos de vela Sevilla tiene un camino; por el agua de Granada sólo reman los suspiros.	Для парусников У Севильи один путь, По водам Гранады Гребут лишь вздохи.		
<i>¡Ay, amor!</i> <i>que se fue y no vino!</i>	Ах, любовь, Что ушла и не вернулась!		

ОРИГИНАЛ  
(испанский)

Guadalquivir, alta torre  
y viento en los naranjales.  
Darro y Genil, torrecillas  
muertas sobre los estanques.

*¡Ay, amor  
que se fue por el aire!*

¡Quién dirá que el agua lleva  
un fuego fatuo de gritos!

*¡Ay amor  
que se fue y no vino!*

Lleva azahar, lleva olivas,  
Andalucía, a tus mares.

*Ay, amor  
que se fue por el aire!*

(García Lorca 2013: 257-258)

ПОДСТРОЧНИК С ИСП.  
(выполнен авторами)

Гвадалquivир, 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!

ПЕРЕВОД  
ЦВЕТАЕВОЙ

Es-tu fier, Guadalquivir,  
Haute tour, tourelles frêles,  
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 !]

(Цветаяева 2020: 379)

ПОДСТРОЧНИК ПЕРЕВОДА  
(выполнен авторами)

Ты горделив, Гвадалquivир,  
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.



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

(García Lorca 2013: 99-100)

(РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3.  
Ед. хр. 38, л. 32 об.)

(Цветаяева 2020: 382)

ОРИГИНАЛ  
(испанский)

*Camino*

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?

(García Lorca 2013: 273-274)

ПОДСТРОЧНИК С ИСП.  
(выполнен авторами)

*Путь*

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 семью пригвожденными “ай”,  
Куда поедут  
Сто андалузийских всадников  
Апельсиновой рощи?

ПЕРЕВОД  
ЦВЕТАЕВОЙ

*La route*  
[*Cent cavaliers*]

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 ?

(Цветаяева 2020: 380)

ПОДСТРОЧНИК ПЕРЕВОДА  
(выполнен авторами)

*Путь*

Сто всадников, одетых в траур,  
Куда они едут  
По расстилающейся 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 расстилающимся  
Апельсиновым деревьям?

ОРИГИНАЛ  
(испанский)

*Cazador*

¡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.

(García Lorca 2013: 305)

ПОДСТРОЧНИК С ИСП.  
(выполнен авторами)

*Охотник*

Высокий сосновый лес!  
Четыре голубки летят по воздуху.

Четыре голубки  
Летят и кружатся  
Несут, раненные,  
Свои четыре тени.

Низкий сосновый лес!  
Четыре голубки на земле лежат.

ПЕРЕВОД  
ЦВЕТАЕВОЙ

*Le chasseur*

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.

(Цветева 2020: 383)

ПОДСТРОЧНИК ПЕРЕВОДА  
(выполнен авторами)

*Охотник*

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.

ОРИГИНАЛ  
(испанский)*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.

(García Lorca 2013: 305)

ПОДСТРОЧНИК С ИСП.  
(выполнен авторами)*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.

ПЕРЕВОД  
ЦВЕТАЕВОЙ*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.

(Цветаева 2020: 381)

ПОДСТРОЧНИК ПЕРЕВОДА  
(выполнен авторами)*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.

ОРИГИНАЛ  
(испанский)

*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.

(García Lorca 2013: 258)

ПОДСТРОЧНИК  
(выполнен авторами)

*Пейзаж*

Поле  
Оливковых деревьев  
Открывается и закрывается  
Как веер.  
Над оливковой рощей  
Обрушенное/потопленное небо  
И тёмный 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.

ПЕРЕВОД  
ЦВЕТАЕВОЙ

*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.

(Цветаева 1994б: 385)

ОРИГИНАЛ  
(испанский)*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.

(García Lorca 2013: 259)

ПОДСТРОЧНИК  
(выполнен авторами)*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.

ПЕРЕВОД  
ЦВЕТАЕВОЙ*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!

(Цветаева 1994б: 385)

ОРИГИНАЛ  
(испанский)

*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.

(García Lorca 2013: 261-262)

ПОДСТРОЧНИК  
(выполнен авторами)

*А потом*

Лабиринты,  
Созданные временем,  
Исчезают.

(Остается только  
Пустыня.)

Сердце,  
Источник желаний,  
Исчезает.

(Остается только  
Пустыня.)

Иллюзия зари  
И поцелуи  
Исчезают.

Остается только  
Пустыня.  
Воюющая  
Пустыня.

ПЕРЕВОД  
ЦВЕТАЕВОЙ

*Пустыня*

Прорытые временем  
Лабиринты –  
Исчезли.  
Пустыня –  
Осталась.

Несмочное сердце –  
Источник желаний –  
Иссякло.  
Пустыня –  
Осталась.

Закатное марево  
И поцелуи  
Пропали. Пустыня –  
Осталась.

Умолкло, заглохло,  
Остыло, иссякло,  
Исчезло.  
Пустыня –  
Осталась.

(Цветасва 1994б: 385-386)

ОРИГИНАЛ  
(испанский)*Pueblo*

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!

(García Lorca 2013: 261-262)

ПОДСТРОЧНИК  
(выполнен авторами)*Село*

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.

ПЕРЕВОД  
ЦВЕТАЕВОЙ*Селенье*

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...

(Цветаяева 1994б: 385)



ОРИГИНАЛ  
(испанский)

*Cueva*

De la cueva salen  
largos sollozos.

(Lo cárdeno  
sobre lo rojo.)

El gitano evoca  
países remotos.

(Torres altas y hombres  
Misteriosos.)

En la voz entrecortada  
van sus ojos.

(Lo negro  
sobre lo rojo).

Y la cueva encalada  
tiembla en el oro.

(Lo blanco  
sobre lo rojo).

(García Lorca 2013: 266)

ПОДСТРОЧНИК  
(выполнен авторами)

*Пещера*

Из пещеры исходят  
Долгие всхлипы.

(Лиловое  
На красном).

Цыган вызывает  
Далекie страны.

(Высокие башни и таинственные  
Люди).

В прерывающемся голосе –  
Его глаза.

(Черное  
на красном).

Побеленная пещера,  
Дрожит в золоте.

(Белое  
На красном).

ПЕРЕВОД  
ЦВЕТАЕВОЙ

*Пещера*

Из пещеры – вздох за вздохом,  
Сотни вздохов, сонмы вздохов,  
Фиолетовых на красном.

Глот цыгана воскрешает  
Страны, канувшие в вечность,  
Башни, врезанные в небо,

Чужеземцев, полных тайны...

В прерывающемся стоне  
Голоса, и под высокой  
Бровью – черное на красном.

Известковую пещеру  
Дрожь берет. Дрожит пещера  
Золотом. Лежит пещера –  
В блеске – белая на красном –  
Павою...  
– Струит пещера  
Слезы: белое на красном...

(Цветаева 1994б: 385)

ОРИГИНАЛ  
(испанский)

*“De Profundis”*

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.

(García Lorca 2013: 276)

ПОДСТРОЧНИК  
(Ф. Кельин)

Сто влюбленных  
Спят навеки  
Под \*(сухой) землю.  
У Андалузии  
Большие красные дороги.  
Кордова, зеленые оливы,  
где поставить сто крестов.  
(пропущено) – прим авторов.  
Сто влюбленных  
Спят навеки

(Polilova 2020: 231-232)

ОРИГИНАЛ  
(испанский)

*Barrio de Córdoba*  
(*Tópico Nocturno*)

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 ruiсеñores la lloran  
en la reja.

Las gentes van suspirando  
con las guitarras abiertas.

(García Lorca 2013: 284)

ПОДСТРОЧНИК  
(Ф. Кельин)

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: 232)

*Литература*

- Азадовский 2009: К.М. Азадовский, "Мне очень понравился Лорка...": Письмо Марины Цветаевой к Ф. В. Кельину, "Звезда", 2009, 6, сс. 154-156.
- Гарсиа Лорка 1986: Ф. Гарсиа Лорка, *Избранные произведения в двух томах*, Москва 1986.
- Гаспаров 1997: М.Л. Гаспаров, *Избранные труды*, III (О стихе), Москва 1997.
- Луарсабишвили 2020: В. Луарсабишвили, *Переводческая доктрина Марины Цветаевой с точки зрения переводоведения*, "Mundo Eslovo", XIX, 2020, сс. 165-176.
- Оболенская 2015: Ю.Л. Оболенская, *Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой*, "Вестник Московского университета. Серия 9. Филология", 2015, 5, сс. 99-109.
- Портнова, Войтехович 2022: Т.В. Портнова, Р.В. Войтехович, *Литературные источники образа Испании в творчестве Марины Цветаевой*, "Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература", XIX, 2022, 2, сс. 272-290, <<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.204>>.
- Смирнова 2019: А.В. Смирнова, *Специфика переводов авторских концептов поэтической картины мира (на материале произведений Федерико Гарсиа Лорки)*, Выпускная квалификационная работа, ТГУ, Томск 2019.
- Цветаева 1994а: М.И. Цветаева, *Собрание сочинений*, I, Москва 1994.
- Цветаева 1994б: М.И. Цветаева, *Собрание сочинений*, II, Москва 1994.
- Цветаева 1994в: М.И. Цветаева, *Собрание сочинений*, III, Москва 1994.
- Цветаева 1994г: М.И. Цветаева, *Собрание сочинений*, IV, Москва 1994.
- Цветаева 1995а: М.И. Цветаева, *Собрание сочинений*, VI, Москва 1995.
- Цветаева 1995б: М.И. Цветаева, *Собрание сочинений*, VII, Москва 1995.
- Цветаева 2020: М.И. Цветаева, *В лучах рабочей лампы. Собрание поэтических переводов*, Москва 2020.
- García Lorca 2013: F. García Lorca, *Poesía completa*, Barcelona 2013.
- Polilova 2020: V. Polilova, *Marina Tsvetáyeva, traductora de Federico García Lorca: historia y poética de las traducciones perdidas al francés*, "Mundo Eslovo", XIX, 2020, сс. 227-243.

*Abstract*

Tatjana Portnova, Roman Voitekhovich

*Marina Cvetaeva and Twelve Poems by Federico Garcia Lorca*

This paper analyzes twelve poems by Federico García Lorca that Marina Cvetaeva received from the Russian Hispanist F. Kel'in 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 Cvetaeva's translation process as a reception of texts and compare poetic images from García Lorca's original poems with Marina Cvetaeva's images in translations and her work. It is a well-known fact that Cvetaeva wrote to Kel'in 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 Cvetaeva's work and trace possible echoes of Cvetaeva's poetry in translations from the Spanish poet. In searching for translation solutions, Cvetaeva 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.