

Н.В. ВОЗЯКОВА

## ИСПАНСКИЙ РОМАНС: МЕХАНИЗМЫ ЗАПОМИНАНИЯ И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ТЕКСТА

Народный романс является одним из популярнейших жанров в испаноязычном мире. Известен он не только на территории Пиренейского полуострова, но и за его пределами — на Канарских островах, на острове Мадейра (Португалия), в странах Латинской Америки (Аргентине, Чили, Перу, Бразилии), в Мексике. Кроме того, романсы до сих пор хранят как семейную реликвию, помнят и поют сефарды в Марокко, Турции, Югославии, Македонии, Сербии, Румынии, Болгарии, Израиле и Соединенных штатах.

Испанский романс представляет собой лиро-эпическую песню, близкую к европейской балладе. Размер его колеблется от пятнадцатисложника 8+7 с ассонансом до шестнадцатисложника 8+8, полустихия иногда записываются отдельными строками. Сюжет романса обычно ограничивается одним событием из жизни персонажа, а посему является весьма условным. В испанской научной традиции тексты распределяются не по сюжетным группам, а по тематическим, причем тематическая классификация часто смешивается с жанровой, согласно которой выделяют романсы рыцарские, лирические, романсы о недавно произошедших исторических событиях, о любовных завоеваниях, о нарушении семейных связей, об адюльтере, о несчастной жене, о святых (аналог русским духовным стихам), игровые и детские [Pidal 1968; Alborg 1956; Garcia 1987]. В данной работе этот уровень классификации не очень важен, поэтому о нем достаточно лишь упомянуть.

Романс — это песенный, иногда даже танцевально-песенный жанр, исполняющийся (не обязательно) в сопровождении одного или нескольких народных музыкальных инструментов: бубна, кастаньет, гитары. Возник он предположительно в XIII в., то есть гораздо раньше первой документальной записи, сделанной в 1421 г. Особой любовью романс пользовался в эпоху Возрождения (XVI в.), когда был у всех на устах и на слуху. С XVII в. традиция угасала и к началу XIX в. практически исчез-

ла. Благодаря эпохе романтизма с ее влюбленностью в старину, а затем второй волне почтения испанского народного жанра в XX в., романс был открыт заново. Таким образом, с XIX в. мы становимся свидетелями его устного бытования, и сейчас располагаем огромным фондом современных романсов, записанных в большом количестве и научно документированных. Сегодня испанский романс переживает сложное время: он постепенно исчезает из устной традиции, в которой предпочтительными оказываются более легкие современные жанры (сарсуэла, копла, хота — песни, связанные с танцем).

В истории романса выделяют два периода: *аздический* и *рапсодический* [Pidal 1968, 16]. В *аздическую*, плодотворную эпоху песенный репертуар непрерывно пополнялся за счет сочинений профессиональных поэтов и народных певцов, но она длилась недолго, завершившись еще в XVI в. Ее сменила непродуктивная *рапсодическая* эпоха, обреченная на перепев наследия предыдущего, креативного периода. При этом требования аудитории были направлены на сужение репертуара, исполнители воспроизводили песню с незначительными изменениями, лишь изредка допуская импровизацию. В то же время экспедиционные записи показывают, что трансформация текста происходит постоянно. Таким образом, согласиться с тем, что романс дошел до нас в застывшей форме, никак нельзя.

Романсы принято делить по времени возникновения на две большие группы: *старые* и *новые*. К первой группе относят романсы, созданные до конца XVI в., ко второй, соответственно, все сюжеты более позднего происхождения. *Старый* вовсе не означает «забытый»; *старые* романсы возрождены и поются до сих пор. Здесь скорее уместен термин *традиционный*, что относится уже к другому разделению романсов — на *традиционные* и *вульгатас*. В первую разновидность входят тексты, которые были «спущены» в традиционную культуру и постепенно освоены носителями фольклора. В течение десятилетий и столетий эти тексты адаптировались певцами к определенному языку и поэтике, преобразовывались в рамках традиции. Романсы *вульгатас* — сравнительно недавние новообразования, появившиеся в городских центрах. Это романсы, подвергшиеся книжной обработке (впрочем, этой обработке могли подвергнуться и *традиционные* романсы); сюжет их, как правило, за-



кончен,  
он вить  
лексико  
и, напр  
исполн  
пые пев  
Тер  
стным  
Мененд  
романса  
Мененд  
основат  
теля фон  
ного тес  
санная и  
[Pidal 1  
лагающ  
выдвину  
теория  
ный стал  
мулиров  
ционны  
стиль рс  
ции» [P  
полагает  
го обще  
дая к но  
фицируе  
разумеет  
ние дост  
ходит та  
традиция  
являются  
коллекти  
бильного  
претация  
певец до  
известны  
ет в его  
даль под  
яние диа  
стилисти  
Таким обр  
М. Пидал  
являются  
риантов,  
ствий», в  
шей тради  
становлен  
ческого «Г  
Пожал  
ляет собой  
заимствов  
на, предло

кончен, а стиль эклектичен. С одной стороны, он витиеват и изощрен, изобилует книжной лексикой, с другой же, допускает просторечия и, например, обращения к публике (так как исполнителями таких романсов чаще были слепые певцы).

Термин *традиционный* был введен известным испанским лингвистом и филологом Менендесом Пидалем. История испанского романса немыслима без фигуры дона Рамона Менендеса Пидалья, почитаемого в качестве основателя школы «романсоведения», создателя фонда-архива и, в конце концов, единственного теоретика этого песенного жанра. Написанная им монография «Испанское романсеро» [Pidal 1968] по-прежнему остается основополагающим исследованием для романсоведов, а выдвинутая М. Пидалем традиционалистская теория сохраняет в некотором роде священный статус. Суть этой теории лаконично сформулирована самим ученым: «Романсов традиционных по происхождению не существует; стиль романса — это результат самой традиции» [Pidal 1968, 43]. Теория М. Пидалья предполагает изначальный текст, не имеющий ничего общего с народной песней, который, попадая к носителю фольклорного знания, модифицируется до устного традиционного (что, разумеется, не происходит мгновенно). В течение достаточно долгого времени романс проходит так называемую «обкатку» («*godaje*») традицией, пока у изначального текста не появляются варианты — в народной культуре с коллективным автором фиксированного стабильного текста быть не может. Каждая интерпретация — это вариант романса. Пропевая, певец дополняет или «редактирует», меняет известный первичный текст, а значит, участвует в его творении. Под изменениями М. Пидаль подразумевает изменение по форме (влияние диалектов или говоров) — лексическое, стилистическое, синтаксическое и метрическое. Таким образом, основными целями и задачами М. Пидалья, а также испанской школы вообще, являются: запись наибольшего количества вариантов, изучение траектории их «путешествий», выделение элементов локальной и общей традиций, и, наконец, самое главное — восстановление текстового инварианта (гипотетического «прототипа», первичного текста).

Пожалуй, теория М. Пидалья не представляет собой ничего нового. Ее автор частично заимствовал идеи лингвиста Жюль Жильерона, предложившего картографировать диалек-

ты. Кроме того, нам известна финская школа и ее географический метод. Главное же здесь то, что остальными теориями в Испании всегда пренебрегали. Следует отметить, что отношение испанцев к романсу очень ревниво: этот жанр воспринимается ими как обособленный, уникальный, бытование которого не сравнимо ни с какой другой устной традицией. Аналогов ему нет, а значит, и выводы, сделанные на любом другом материале, будь то «Илиада», «Одиссея» или юнацкие песни, романсу не пригодны. Так были отвергнуты М. Пэрри и А.Б. Лорд. В действительности, можно обнаружить немало общего в теоретических построениях М. Пидалья, с одной стороны, Пэрри и Лорда, с другой. Понятие «традиционности» культуры, в которой живет романс, совпадает с пониманием функционирования устной песни у А.Б. Лорда, когда текст не заучивается наизусть, а каждый раз воспроизводится благодаря формульному стилю, ритму, метру и музыке (согласно М. Пидалью, тематических блоков в романсе выделить нельзя). Однако камнем преткновения становится как раз предположение М. Пидалья о существовании изначального текста, делающего полярно противоположными эти на первый взгляд вполне схожие позиции. М. Пидаль увлечен рисованием изоглосс миграции вариантов и восстановлением первичного текста на основе имеющихся романсов, занимается вопросом распространения и передачи репертуара из поколения в поколение; внимание А.Б. Лорда же полностью отдано не результату, а перформансу, процессу воспроизведения песни, креативности исполнителя, а следовательно и самой фигуре сказителя (певца). На наш взгляд, теория Пэрри и Лорда универсальна — это подтверждают, хотя и с оговорками, даже испанские коллеги, — поэтому подходит в том числе и для описания испанского романса.

Поскольку речь пойдет об устности романса, то для нас прежде всего важны в нем «жизнедающие» элементы, то есть стилистические особенности, которые помогают певцу запоминать, воспроизводить и варьировать текст. Стилистические сдвиги, новации зависят не столько от исполнителя, сколько от обстоятельств, навязанных ему историей. У интервьюируемых сегодня отсутствуют условия, в прошлом обязательные для бытования романса, как то: пахота, сбор урожая, зимние женские беседы и общее вышивание, а главное — слушатели, носители того же фольклорного знания. Фигу-

ра сказителя и роль аудитории постепенно элиминировались. Теперь аудиторией стали исключительно собиратели фольклора. В результате вместо неосознанных модификаций (подмены эпитетов, имен, глаголов) можно зафиксировать *искажения* (нарушение логики развития действия) сюжета романа, а также неполное воспроизведение вследствие долгой невосприимчивости. Даже бегло взглянув на тексты романсов, можно обнаружить различные стилистические элементы, характерные для устной песни: клише, разноуровневые формулы и повторы. Отдавая себе отчет во всех названных сложностях, связанных с нынешней романской традицией, мы, тем не менее, считаем своей целью исследование «жизни» романа в памяти современного исполнителя и описание мнемонических приемов, способствующих запоминанию и воспроизведению текста. Наша задача не только выявить их, но и проследить, насколько исполнитель от них зависим. Материалами для данной статьи послужили пленки, лично записанные автором в фольклорной экспедиции «Саламанка-2003» (Архив Instituto de M. Pidal, Universidad Complutense de Madrid), а также транскрибированные (расшифрованные) и опубликованные тексты романсов, собранные в экспедициях разных лет<sup>1</sup>.

Прежде всего, стоит отметить, что основной характеристикой устного романа является открытая структура: способность к обновлению, вариациям, импровизации<sup>2</sup>. Всякий романс — это виртуальная программа, которая подчинена постоянной трансформации, являющейся следствием запоминания текста и его воспроизведения исполнителем. Открытая структура существует благодаря двум механизмам: повторению устойчивых элементов и их обновлению в рамках традиции — и, хотя первоначально повтор текста не предполагает изменений в базовой структуре<sup>3</sup>, в конечном счете этот процесс всё же неизбежен. Воспроизведение, или вспоминание текста, меняет пер-

<sup>1</sup> В частности, выборочно использовались тексты из сборников «Романсы района Басы» [Romances de la comarca de Baza 1996] и «Гранадские романсы устной традиции» [Romancero granadino 1990; Romancero granadino 1995].

<sup>2</sup> Об открытости структуры романа писал еще М. Пидаль. Его тезис поддерживают все современные романсоведы.

<sup>3</sup> Испанские исследователи настаивают на том, что трансформация происходит только на языковом уровне.

вичную модель, то есть модель, из которой исходит певец. Например, романс о Херинельдо, насчитывающий более тысячи вариантов в современных записях, имеет несколько версий развития и развязки сюжета. В северо-испанских версиях Херинельдо служит пажом у принцессы, король застаёт влюбленных в спальне принцессы и в знак своего свидетельства кладет между спящими свой меч; финальная сцена разговора короля и пажа заканчивается благочестивым отречением Херинельдо от предложенной ему в жены уже опороченной принцессы. В валенсийской (юго-восток Пиренейского полуострова) версии Херинельдо не паж, а приемный сын, король узнает о паже и принцессе от своих подданных, а паж и принцесса в итоге отправляются под венец.

Открытая структура романа позволяет певцам импровизировать в рамках традиции: наращивать сюжет или, наоборот, сокращать его, поэтому тексты никогда не имеют фиксированного объема. Наращивание часто осуществляется за счет повторов, например, повтор целого мотива, вмещающегося в объем от четырех до восьми стихов (от четырех до восьми шестнадцатисложников). Вообще же повторы в романсе присутствуют на всех уровнях. В романсе «Девушка-воин» развитие сюжета (девица переодевается в мужское платье и отправляется на войну; там в нее влюбляется король, который через ряд испытаний разоблачает ее и женится на ней) замедляется перечислением испытаний, где испытание, безусловно, является мотивом. В рассмотренных нами трех версиях количество испытаний разное: в вариантах Саламанки этот мотив опущен вообще, в южно-гранадских вариантах мотив повторяется дважды [Romancero granadino 1990, 81—82], в вариантах западной части района Гранады он увеличен до четырех. Перечисление происходит по кумулятивному принципу: к первому добавляются последующие, причем исключение мотива из структуры текста никак не отражается на сюжете. Каждый раз испытание воспроизводится по одной и той же модели, в которой константами остаются пятая и шестая строки, своего рода рефрен: «¡Ay, madre, que yo me tuero, que yo me tuero de amor, / que señorito don Marcos da prueba de no ser varón!» («Ай, мама, я погибаю, я погибаю от любви, / ведь сеньорито дон Маркос не похож на мужчину!»). Чтобы было понятно, о чем идет речь, приведем в качестве примера

первые два испытания из упомянутого варианта Басы, западного района Гранады:

— *Convidala, hijo mio, convidala a correr un dia,  
que si ella fuera mujer, de correr se cansaria.  
Y todos los caballeros corrian que se mataban,  
y el señorito don Marcos no corría, que volaba.*  
— *¡Ay, madre, que yo me tuero, que yo me tuero de amor,  
que el señorito don Marcos da prueba de no ser varón!*

— *Convidala, hijo mio, convidala a comer un dia,  
que si ella fuera mujer, silla chica tomaría.  
Y todos los caballeros a las chicas se dirigían  
y el señorito don Marcos a la más alta que había.*

— *¡Ay, madre, que yo me tuero, que yo me tuero de amor,  
que el señorito don Marcos da prueba de no ser varón!*

— *Позови ее, сын мой, позови ее как-нибудь посостязаться в беге,  
если бы она была девушкой, устала бы от бега.*

*И все кавалеры бежали так, что чуть не убились,  
а сеньорито Маркос не бежал, а летел.*

— *Ай, мама, я погибаю, я погибаю от любви,  
ведь сеньорито дон Маркос не похож на мужчину.*

— *Пригласи ее, сын мой, пригласи ее как-нибудь на обед,  
если бы она была девушкой, выбрала бы низкий стул.*

*И все кавалеры направились к низким стульям,  
а сеньорито дон Маркос к самому высокому из всех.*

— *Ай, мама, я погибаю, погибаю от любви,  
ведь сеньорито дон Маркос не похож на мужчину.*

[Romances de la comarca de Baza 1996, 58].

Вариации в перечислении минимальны. В первых четырех стихах сохраняется синтаксическая и отчасти лексическая конструкции. Почти в точности повторяется первая строка, меняется только название испытания — сначала мать советует сыну позвать дон Марко-

са на состязание в беге («*correr*»), затем отобедать («*comer*»), потом выбрать шелк («*a las sedas*») и пойти в баню («*al baño*»). Первое полустилишное второе стиха также сохраняется в каждом повторе мотива «*que si ella fuera mujer*» («если бы она была девушкой»), а третий и четвертый стихи, сообщающие о процессе испытания и его финале, строятся на противопоставлении действий кавалеров и сеньорито дон Маркоса. Динамика развития сюжета и сжатость изложения до и после перечисления максимальны, а перечисление, повторение стереотипной конструкции занимает в вариантах Басы (в одном) 25 из 40 стихов и (в другом) 19 из 45; в вариантах Гранады 14 из 31. Если учесть этот факт, то становится очевидным механизм запоминания романса.

В романсах повторяются не только макроединицы (мотивы), но и микроединицы (междометия, слова и словосочетания). Излюбленным приемом, например, является повтор полустилишного в пределах одного стиха, в котором полностью сохраняется порядок слов. Так, в романсе «Дельгадина», в котором дублируется вопрос дочери к отцу: «*¿Qué me miras tanto, padre? ¿Qué me miras tanto, rey?*» («Почему ты на меня так смотришь, отец? Почему ты на меня так смотришь, король?»), повтор не играет никакой семантической роли — это смысловая пустышка; он осуществляется механически, заполняя нужное количество слогов и тем самым давая передышку певцу.

На лексическом уровне наиболее распространенной формой стилистической стереотипии бывает подхват одного, обычно ключевого, слова или группы слов (слово с частицами и служебными словами), как правило, глагола. На повторе такого типа может строиться целый фрагмент текста. В романсе «Граф Олинос» соединение стихов осуществляется именно благодаря такому слову — глаголу «*matar*» («убить»), а также сочетанию «*le mande matar*» («послать его убить»).

— *Si es la voz del conde Olinos, yo le mandaré matar.*

— *No le mande matar, madre, no le mande usted matar,  
que si mata al conde Olinos: a mi la muerte me da.*

*Guardias mandaba la reina al conde Olinos buscar,  
que le maten a lanzada y echen su cuerpo a la mar.*



— Если это голос графа Олиноса, я пошлю  
его убить / казнить?

— Не посылайте убивать его, мама,  
не посылайте вы его убивать,  
ведь если убьете графа Олиноса, тем  
смерть мне принесете.

Послала королева стражу искать графа  
Олиноса,  
чтобы его убили и бросили тело в море.

(Зап. в 2003 г. от Антонии Прието, провинция Саламанка, д. Бодон).

Повтор слова или словосочетания четко прикреплен к определенной метрической позиции. Так, для романса характерно многократное повторение имени персонажа и его статусной характеристики. Следует добавить, что усложненное таким образом имя персонажа почти всегда оказывается в конце полустушия. Наблюдения над ста шестьюдесятью текстами из названных источников привело к следующему выводу: имя и титул героев часто укладываются в четыре слога именно первого полустушия, причем в большей части проанализированных романсов в данной позиции оказываются обращения. Приведем примеры из двух разных вариантов романса «Граф Олинос»:

*Madrugaba el conde Olinos mañanita de San  
Juán <...>*

— *que es la voz del conde Olinos que por mí  
penando está.*

— *Si es la voz del conde Olinos, yo le mandaré  
matar.*

— *No le mande matar, madre, no le mande  
usted matar,*

*que si mata al conde Olinos, a mí la muerte  
me da.*

*Рано поднялся граф Олинос утром в день  
святого Иоанна <...>*

— *это голос графа Олиноса, что  
печалится по мне.*

— *Если это голос графа Олиноса, я пошлю  
его убить / казнить.*

— *Не посылайте его убивать, мама, не  
посылайте вы его убивать,  
ведь если казните графа Олиноса, тем  
принесете мне смерть.*

[Romances de la comarca de Baza 1996, 40].

*El hijo del rey conde, la mañana de San Juan.  
<...>*

*... que es el hijo del rey conde que por mí  
penando esta. <...>*

— *Si es el hijo del rey conde, cuatro tiros le han  
de dar. <...>*

*Ella, como hija de rey, la entierran en el altar,  
y él, como hijo de rey conde, cuatro pasos más  
atrás.*

*Сын короля графа, утро Святого Иоанна.  
<...>*

*... это сын короля графа, что печалится  
по мне. <...>*

— *Если это сын короля графа, четыре  
выстрела ему должно дать. <...>*

*Ее, как дочь короля, похоронили в алтаре,  
его, как сына короля графа, на четыре шага  
позади.*

[Romances de la comarca de Baza 1996, 41—42].

а также достаточно яркий пример из романса «Херинельдо»:

*Gerineldo, Gerineldo, Gerineldo el pulido <...>  
¿De dónde vienes, Gerineldo, marchito y  
descolorido?*

*Херинельдо, Херинельдо, Херинельдо  
милый <...>*

*Откуда идешь ты, Херинельдо, усталый и  
бледный?*

[Romances de la comarca de Baza 1996, 46].

— *No es burlarme, Gerineldo, que de veras te  
lo digo. <...>*

*Levántate, Gerineldo, que somos los dos  
perdidos. <...>*

— *¿Ande vas, mi Gerineldo, tan triste y  
descolorido? <...>*

— *No me niegues, Gerineldo, con la princesa  
has dormido.*

— *Mátame, señor rey, si delito he cometido. <...>*

— *No te mato, Gerineldo, que de niño te he  
querido. <...>*

— *Не смеюсь я над тобой, Херинельдо,  
правду тебе говорю. <...>*

*Вставай, Херинельдо, мы оба пропали. <...>*

— *Куда идешь, мой Херинельдо, такой  
печальный и бледный? <...>*

— *Не отрицай, Херинельдо, с принцессой  
ты спал.*

— *Убейте, сеньор король, если  
преступление совершил я. <...>*

— Я  
[Ro  
Обр  
ются ф  
жи нахо  
зуются  
querido  
(«сын ф  
чения «  
flog» («  
тяжате  
мой»),  
(«мать  
Если ж  
жей, то  
к друго  
кие эпиг  
обраще  
называе  
наприм  
красный  
обраще  
локализ  
Меж  
ный орн  
романса  
однако,  
янных э  
ных. Та  
ется дев  
что выра  
мическо  
песня б  
«hermos  
(«зелено  
ровать не  
кого род  
т.д., кото  
ного тво  
Традици  
сками, ли  
de holand  
на»), «ал  
току»), «  
ки»). Сто  
эпитета н  
певцу вос  
Совре  
го романс  
\* Нена  
местом в р

— Я не убью тебя, Херинельдо, ведь любил  
тебя еще ребенком. <...>  
[Romances de la comarca de Baza 1996, 45].

Обращения к герою обычно сопровождаются формульными эпитетами. Если персонажи находятся в отношениях родства, то используются устойчивые эпитеты вроде «*mi hijo querido*» («сын любимый»), «*mi hijo de alma*» («сын души (моей)»), а также ласковые обозначения «*cielo*» («небо»), «*sol*» («солнце»), «*mi flor*» («цветок»). Эпитет может подменять притяжательное местоимение: «*hijo mío*» («сын мой»), «*hija mía*» («дочь моя»), «*mi madre*» («мать моя»), «*mi niño / niña*» («моя детка»). Если же узы родства не связывают персонажей, то эпитеты выражают отношение одного к другому, в основном симпатию, поэтому такие эпитеты стали своего рода «формульными обращениями», когда по имени персонаж не называется, а называется одним из эпитетов, например, «*bello*» («красивый»), «*dindo*» («прекрасный»), «*bonito*» («хороший»). Как всякое обращение, эпитет при нем достаточно четко локализуется метрически.

Между тем следует отметить, что словесный орнамент совершенно нехарактерен для романса. Традиция очень скупа на эпитеты, но, однако, не скупа на синонимы. Процент постоянных эпитетов в романсах больше оригинальных. Так, если одним из персонажей оказывается девушка, то она всегда будет «красивой», что выражается с помощью длинного синонимического ряда «*bella*», «*dinda*», «*hermosa*», песня будет «*dulce*» («сладкой»), «*bella*», «*hermosa*» («красивой»), трава — «*verde*» («зеленой») и т.д. Кроме того, можно зафиксировать некоторые устойчивые эпитеты для всякого рода одежды, сукна рубашек, платков и т.д., которые для испанского народного песенного творчества также будут постоянными. Традиция определила им быть либо голландскими, либо сделанными из шелка: «*un pañuelo de holanda*» («платок из голландского полотна»), «*un pañuelo de seda*» («шелковый платок»), «*zapatos de seda*» («шелковые туфельки»). Стоит повторить: метрическая позиция эпитета не бывает случайной и также облегчает певцу воспроизведение текста.

Современный романс, в отличие от старого романса XVI в., не нарративен<sup>4</sup>, то есть ли-

<sup>4</sup> Ненарративность романса является общим местом в работах романсоведов.

шен сюжета в традиционном литературоведческом понимании этого термина. Объем книжного текста иногда достигает объема эпической песни, например, в романсе «Граф Кларос» насчитывается 420 стихов, а в тексте романса о Херинельдо XIX и начала XX вв. — 800 стихов. Нынешние же тексты устной традиции более фрагментарны, отрывочны, однако в них всегда имеется переход персонажами событийной границы<sup>5</sup>. Попадая в традиционную среду, книжный романс постепенно «очищается» от конкретики, от «лишних», неудобных для запоминания элементов — как сюжетных, так и орнаментальных. Согласно другой концепции, романс постепенно распадается на части, и в традиционном репертуаре вместо целого текста прочнее задерживается излюбленный эпизод. Так произошло с упомянутым романсом «Граф Кларос». Неполнота сюжета, рубленая композиция, лишенная подготавливающего зачина и развязки, — всё это и есть следствие устного бытования романса<sup>6</sup>, который в книжных вариантах и в городских интерпретациях («*vulgatas*») приобрел относительную законченность — в частности, дидактическое вступление или назидательный финал в романсах с адольтерным сюжетом.

Д. Каталан относит жанр романса к драматическому роду литературы («Традиционные романсы относятся к подклассу драматических жанров. На наших глазах повествование преобразует "до" в "после"; актуализирует течение времени» [Catalán 1997, 113]). К такому же выводу позволяет прийти исследование американской испанистки Сьюзен Петерсен, проанализировавшей шестьсот двенадцать и «старых», и современных вариантов романса «Графинюшка» («*La condesita*») [Petersen 1976]. Из полученных ею данных становится очевидно, что в 355 современных текстах 67% занимает диалог, тогда как в их «старых» аналогах диалогов всего 50%. Таким образом, в современном исполнении отмечается тенденция приблизить романс к драматической форме за счет диалога. Певец увлекается экспрессией, экс-

<sup>5</sup> Согласно Ю.М. Лотману, событие — это то, что может произойти; событием является «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман 1970, 282].

<sup>6</sup> Характеристику текстов устного происхождения как фрагментарных, неполных, мы встречаем в разных традициях, описанных В. Онгом, Р. Финнеган, а также П. Зюмтором. [Finnegan 1977, 107—109; Zumthor 1991, 83].



кламацией, использует обращения одного героя к другому. Диалогические сцены вытесняют нарратив, и диалог в данном случае становится доминантой романа. Диалогическая структура помогает певцу при воспроизведении текста: немаловажную роль здесь играют стилистические клише, формулы и повторы, как раз чаще встречающиеся в диалоге. Рассмотрим подробнее романс «Дельгадина», записанный последовательно в три этапа<sup>7</sup>.

В романсе рассказывается о благочестивой девушке Дельгадине, младшей дочери в семье, любви которой добивается отец. Девушку, не подчинившуюся требованию отца, запирают под замок без пищи и воды. Дельгадина выглядывает из окна и просит воды сначала у проходящих мимо слуг, затем у матери, потом у отца, на чье требование в конце концов соглашается. Принеся Дельгадине воды, слуги находят ее мертвой. Информантка два первых раза продекламировала романс, а в третий раз спела. Процесс активизации ее памяти с помощью механизмов, известных устной традиции, оказался очень интересным. Начальная рецитация закончилась на стихе, когда девушка в первый раз просит воды. Самого стиха информантка не вспомнила, но вспомнила должную, согласно развитию действия, реплику Дельгадины.

## 1 чтение

*El rey tenía tres hijas / más hermosas que la plata.*

*Estando ya en la mesa / su padre la remiraba.*  
[*Y la más pequeña le dice*]

— *¿Qué me miras tanto, padre? / ¿Qué me miras tanto, rey?*

[*Y su padre le contesta*]

— *Te miro, hija, te miro / porque eres mi enamorada.*

— *No, padre, no lo seré, / no seré su enamorada.*

— *Alto, alto, mis criados, / a Delgadina encerradla.*

*Encerradla en una sala / y no darle ni siquiera agua.*

*Ya pasaron unos días, / Delgadina pidió agua.*

<sup>7</sup> Романс был записан в фольклорной экспедиции, организованной в 2002 г. Институтом Менендеса Пидалья, от Росалии, 87-ми лет, провинция Саламанка, д. Бодон.

*У короля было три дочери прекраснее  
серебра.*

*Сидя за столом, отец ее разглядывает.*

[*И самая младшая говорит ему*]

— *Зачем ты на меня так смотришь, отец?*

*Зачем ты на меня так смотришь, король?*

[*И ее отец отвечает*]

— *Я смотрю на тебя, дочка, и разглядываю тебя, потому что ты моя возлюбленная.*

— *Нет, отец, я ею не буду, не буду вашей возлюбленной.*

— *Слуги мои, запирайте Дельгадину, запирайте ее в комнату и не давайте даже воды.*

*Вот минуло несколько дней, Дельгадина просит воды.*

Следует отметить, что в приведенном отрывке из восьми стихов шесть составляют диалог (в квадратных скобках даны слова информантки, прерывающие декламацию, но связывающие стихи фразами «от себя»). Всего же в третьем (заключительном) исполнении романса диалогу отведено 13 из 22 стихов. Четыре стиха из первых восьми будут повторяться в романсе еще минимум один раз, это:

— *No, padre, no lo seré, / no seré su enamorada.*

— *Alto, alto, mis criados, / a Delgadina encerradla.*

*Encerradla en una sala / y no darle ni siquiera agua.*

*Ya pasaron unos días, / Delgadina pidió agua.*

— *Нет, отец, я ею не буду, не буду вашей возлюбленной.*

— *Слуги мои, запирайте Дельгадину, запирайте ее в комнату и не давайте даже воды.*

*Вот минуло несколько дней, Дельгадина просит воды.*

Первые два стиха в том же порядке завершают основную часть романса, так что можно говорить о том, что на стилистическом уровне осуществляется возврат в сюжете к исходному диалогу: отказ Дельгадины — наказание, согласие Дельгадины — освобождение; всё это описывается сходным образом. Зачинная строка «*El rey tenía tres hijas más hermosas que la plata*» («У короля было три дочери прекраснее серебра») для некоторых романсов является своего рода формульным вступлением, особен-

но когда  
них, к  
се о Ti  
hermos  
роля бе  
мансе  
más he  
сын пр  
В т  
привод  
hermos  
Delgad  
дочери  
из них з  
— и ус  
эпитети  
рей: «си  
шая из  
Стр  
«mirar»  
мантис

— 2

— 7

— 1  
отец?— Я  
ваю me

Воп  
незнач  
miras ta  
(«Зачем  
чем ты  
меняетс  
подчерк  
и ее отца  
повтора  
hija, te n  
засматр  
минантн  
ступает  
зующий  
и обозна  
сомнени  
левым яе  
реходяш  
а на уро  
ного пер  
приведет  
enamora  
няющее

но когда в них речь идет о семейных отношениях, как это имеет место, например, в романсе о Тамаре: «*El rey moro tenía un hijo más hermoso que la plata*» («У мавританского короля был сын прекраснее серебра») — и в романсе о злой мачехе: «*La dama tenía un hijo más hermoso que la plata*» («У госпожи был сын прекраснее серебра»).

В третьем исполнении начальная строка приводится целиком: «*El rey tenía tres hijas más hermosas que la plata, La más pequeña de ellas Delgadina se llamaba*» («У короля было три дочери прекраснее серебра, Самую младшую из них звали Дельгадина»). Очень важны здесь — и устойчивы в романсном стиле вообще — эпитеты-суперлативы, характеризующие дочерей: «самые красивые» дочери и «самая младшая из них».

Строки связываются повтором глагола «*mirar*» («смотреть»), несущим основную семантическую нагрузку:

- *¿Qué me miras tanto, padre? / ¿Qué me miras tanto, rey?*  
— *Te miro, hija, te remiro / porque eres mi enamorada.*

— *Зачем ты на меня так смотришь, отец? Зачем ты на меня так смотришь, король?*

— *Я смотрю на тебя, дочка, и разглядываю тебя, потому что ты моя возлюбленная.*

Вопрос дублируется почти в точности, с незначительными изменениями: «*¿Qué me miras tanto, padre? / ¿Qué me miras tanto, rey?*» («Зачем ты на меня так смотришь, отец? Зачем ты на меня так смотришь, король?») — меняется только обращение, которое, однако, подчеркивает статус адресата Дельгадины — и ее отца, и короля. В следующем стихе рамки повтора сужаются до полустихия: «*Te miro, hija, te remiro*» («Я смотрю на тебя, дочка, и засматриваюсь на тебя»), где в качестве доминантного слова, как уже было сказано, выступает глагол «*mirar*» («смотреть»), организующий сразу два стиха (четыре полустихия) и обозначающий стартовое неблагополучие — сомнение Дельгадины и намерение отца. Стилевым является и повтор ключевых слов, переходящих из одного восьмистишия в другое, а на уровне дискурсивном — из реплики одного персонажа в реплику другого. Таково в приведенном примере словосочетание «*ser enamorada*» («быть возлюбленной»), объединяющее три полустихия, в двух из которых

оно повторяется по принципу подхвата; в двух стихах также повторяется императив «*encerradla*» («заприте ее»).

Итак, мы видим, что в процессе развертывания сюжета на текстовом отрезке в восемь стихов языковая экономия, реализуемая за счет повторяемости элементов, очень велика. Динамика развития действия осуществляется малыми средствами: причина конфликта Дельгадины и отца, сам конфликт заключены в четырех стихах, а ссора описывается с помощью лексических повторов. Характерно, что информантка прерывает декламацию в тот момент, когда организующим становится кумулятивный принцип, соединяющий однотипно разработанные сюжетные звенья — троекратную просьбу Дельгадины принести ей воды.

Второй рецитивируемый вариант начинается не с начала, а с третьего стиха:

- *¿Qué me miras tanto, padre? / ¿Qué me miras tanto, rey?*  
— *Te miro, hija, te remiro / porque eres mi enamorada.*  
— *No, padre, no lo seré, / no seré su enamorada.*  
— *Alto, alto, mis criados, / a Delgadina encerradla.*

*Encerradla en una sala / y no dar ni siquiera agua.*

*Pasaron unos días, / Delgadina se asomaba a la ventana.*

*Vió pasar a su madre / y le dice estas palabras:*

— *Madre, por ser mi madre, / dadme un vaso de agua.*

— *No puedo, hija, no puedo, / por si tu padre lo supiera,*

*la cabeza me cortara.*

*Pasaron otros días, / asomaba otra vez a la ventana.*

*Vió pasar a los criados / y les pidió un vaso de agua.*

— *No podemos darte el agua / porque si tu padre supiera,*

*la cabeza nos cortara.*

— *Зачем ты на меня так смотришь, отец? Зачем ты на меня так смотришь, король?*

— *Я смотрю на тебя, дочка, и разглядываю тебя, потому что ты моя возлюбленная.*

— *Нет, отец, я ею не буду, не буду вашей возлюбленной.*

— *Слуги мои, заприте Дельгадину, Заприте ее в комнату и не давайте даже воды.*





Вот минуло несколько дней, Дельгадина  
выглянула в окно,  
увидела мать и говорит ей следующие  
слова:

- Мама, дайте мне стакан воды.  
— Не могу, дочка, не могу, если бы узнал  
твой отец,  
отрезал бы мне голову.  
Минуло еще несколько дней, снова  
выглянула она в окно,  
видит: идут слуги — и просит у них  
стакан воды.  
— Мы не можем дать тебе воды, потому  
что, если бы узнал твой отец,  
отрезал бы нам голову.

Следует отметить, что в третьем спетом варианте текст воспроизводится максимально полно, выравнивается логика и последовательность реплик. Безусловно, это одно из подтверждений положения теоретиков устной песенной поэзии, что мелодия, так же как ритм и метр, организуют певца, помогая вспоминать последовательность развития сюжета [Finnegan 1977, 90—97; Ong 1982, 34]. Так, сглаживается внезапность появления Дельгадины, которое предваряется обозначением ее статуса — «самой младшей дочери».

Третий рецитируемый вариант:

- El rey tenía tres hijas (bis) / más hermosas  
que la plata (bis)  
La más pequeña de ellas / Delgadina se  
llamaba<sup>9</sup>.  
Sentados a la mesa un día / su padre la  
remiraba.  
— ¿Qué me miras tanto, padre? / ¿Qué me  
miras tanto, rey?  
— Te miro, hija, y te remiro / que tu eres mi  
enamorada.  
— No, padre, no lo seré, / no seré su  
enamorada.  
— Y alto, alto, mis criados, / a Delgadina  
encerradla.  
Encerrarla en una sala / no darle ni siquiera  
agua.  
Ya pasaron unos días, / se asomaba a la  
ventana.  
Vió pasar a su madre / Delgadina le llamaba:  
— Madre, por ser mi madre, / dame un vasito  
de agua.*

<sup>9</sup> В романсе по данному образцу происходит повторение каждого полуступишия.

- No, hija, no te daré, / si tu padre lo supiera  
la cabeza me cortara.  
Pasaron unos días, / se asomaba a la  
ventana.  
Vió pasar a los criados / y les dijo darme un  
vasito de agua.  
— No podemos darte agua, / si tu padre  
supiera,  
la cabeza nos cortara.  
[acuerda el final]  
— Padre, por ser vos mi pare / dadme un  
vasito de agua.  
— Sí, hija, sí, te daría / si fueras mi  
enamorada.  
— Sí, padre, sí, lo seré, / si seré su  
enamorada.  
— Alto, alto, mis criados, / dadle un vasito de  
agua.  
Cuando fueron con el agua, / Delgadina ya  
expiraba  
Con una fuente a los pies / y otra junto a la  
cabeza.

У короля были три дочери, у короля были  
три дочери  
Прекраснее серебра, прекраснее серебра.  
Самую младшую из них звали Дельгадиной.  
Однажды, сидя за столом, отец ее  
разглядывал.

- Почему ты на меня так смотришь,  
отец? Почему ты на меня так смотришь,  
король?  
— Я смотрю на тебя, дочка, и рассмат-  
риваю, потому что ты моя возлюбленная.  
— Нет, отец, я ею не буду, не буду вашей  
возлюбленной.  
— Слуги мои, заприте Дельгадину,  
Заприте ее в комнату и не давайте даже  
воды.  
Вот минуло несколько дней, Дельгадина  
выглянула в окно,  
увидела мать и говорит ей следующие  
слова:  
— Мама, вы же моя мать, дайте мне  
стакан воды.  
— Не могу, дочка, не могу, если бы узнал  
твой отец  
отрезал бы мне голову.  
Минуло еще несколько дней, снова  
выглянула она в окно,  
видит: идут слуги, просит у них стакан  
воды.  
— Мы не можем дать тебе воды, если бы  
узнал твой отец,  
отрезал бы нам голову.

[пе  
продол

—

—

—

—

Ко

И б

Ин

ляется

реотип

ловино

виной

содерж

шая ча

через е

сатам (

нитель

годаря

рашени

тери и

оказыв

шенно

в роман

мы убед

тически

ры лекс

Пос

ется пр

употреб

лики пе

ших: «)

отец го

palabra

«Le con

(«Она п

лживым

sentados

они за с

рит»). Е

лы обыч

таши, а

неполно

«Пр

ляется е

ния, а в

гут сохра

сы да слу

[пение прерывается, Росалия вспоминает продолжение]

— Отец, ведь вы же мне отец, дайте мне стаканчик воды.

— Да, дочка, да, я бы дал, если бы ты была моей возлюбленной.

— Хорошо, отец, хорошо, я ею стану, я стану вашей возлюбленной.

— Слуги мои, дайте ей стаканчик воды. Когда пришли с водой, Дельгадина уже

испустила дух

И был источник у ее ног, а другой у изголовья.

Интересно, что просьба в романсе оформляется как «грамматическая формула»<sup>9</sup>. Стереотипность ее описания занимает девять с половиной стихов, а каждое звено — три с половиной стиха (просьба, адресованная отцу, не содержит первых двух стихов), то есть большая часть в истории о Дельгадине передана через ее поочередное обращение к трем адресатам (иными словами, через диалог). Исполнительница вспоминает этот эпизод лишь благодаря собирательнице, напомнившей об обращении заточенной девушки к слугам, к матери и к отцу. Ключевым же элементом для нее оказывается повтор. Таким образом, совершенно очевидна первостепенная роль диалога в романсе. Его организующими элементами, как мы убедились, являются лексические и грамматические формулы, их повторы, а также повторы лексических единиц, соединяющих стихи.

Поскольку в романсах нарратив вытесняется прямой речью, увеличивается частотность употребления вводных или связывающих реплики персонажей формул, например, следующих: «*Y su padre le dice / le contesta*» («И ее отец говорит / отвечает»), «*A decir estas palabras ...*» («Произнеся следующие слова...»), «*Le contesta en seguida con engacosas palabras*» («Она тут же ему отвечает следующими лживыми словами»), «*Ya sentaron a la mesa / sentados ya a la mesa, el padre le dice*» («Сели они за стол / сидя за столом, отец ей и говорит»). Нужно отметить, что вводные формулы обычно появляются, во-первых, при речитации, а не при пении романса, во-вторых, при неполном воспроизведении текста, и, следова-

<sup>9</sup> «Признаком стилистического трафарета является единообразие синтаксического построения, а в качестве повторяющихся элементов могут сохраняться лишь словоизменительные аффиксы да служебные слова» [Неклюдов 1978, 52].

тельно, выполняют функцию паузы-отдыха для певца. Такие формулы образуют общий фонд для всех романсов независимо от тематики.

Мы рассмотрели несколько романсов с целью выявить определенные механизмы, помогающие современным певцам-сказителям усваивать и воссоздавать тексты. В действительности, на словесном уровне невозможно показать все приемы, так как в процессе запоминания участвуют и мелодический рисунок, организующий певца, и контекст исполнения и рецепции романса. Тем не менее жанровые и стилистические особенности: открытая структура текста, диалогическая форма, разноуровневые повторы — свидетельствуют о том, что у певца есть целый ряд вспомогательных средств для воспроизведения текста. Как в поэтике, так и в сказительском искусстве важную функцию выполняют повторяющиеся слова, словосочетания, обороты. Повтор можно назвать стилистической доминантой романса. При этом, как мы увидели, повторы нередко связаны с четкой метрической позицией, что усиливает их роль в устной жизни текста.

#### Литература

Лотман 1970 — Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

Неклюдов 1978 — Неклюдов С.Ю. О стилистической организации монгольской «Гесериады» // Памятники книжного эпоса. Стили и типологические особенности. М., 1978. С. 49—67.

Alborg 1956 — *Alborg J.L.* Historia de la literatura española. Madrid, 1956. T. 1.

Garcia, 1987 — *Garcia de Enterría Maria Cruz.* Introduction // *Romancero viejo.* Madrid, 1987. P. 4—78.

Catalán 1997 — *Catalán D.* Arte poético del romancero español. Madrid, 1997. Vol. 1.

Finnegan 1977 — *Finnegan Ruth.* Oral poetry: its nature, significance and social context. Cambridge, 1977.

Ong 1982 — *Ong W.* Orality and literacy: The Technologizing of the Word. London, 1982.

Petersen 1976 — *Petersen Susanne.* El mecanismo de la variación en la poesía de transmisión oral: estudio de 612 versiones del romance de La condesita con la ayuda de un ordenador. Ph. D. Diss. University of Wisconsin. Madison, 1976.

Pidal 1968 — *Pidal M.* Romancero hispánico. Madrid, 1968.

Romancero granadino 1990 — Romancero granadino de tradición oral. Vol. I. Granada, 1990.

Romancero granadino 1995 — Romancero granadino de tradición oral. Vol. II. Granada, 1995.

Romances de la comarca de Baza 1996 — Romances de la comarca de Baza. Granada, 1996.

Zumthor 1991 — *Zumthor P.* Introducción a la poesía oral. Madrid, 1991.