

## МЕКСИКАНСКАЯ СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ПЕСНЯ И МЕХАНИЗМЫ ФОЛЬКЛОРИЗАЦИИ РОМАНТИЗМА

**АНДРЕЙ ФЕДОРОВИЧ КОФМАН**

(Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН: Российская Федерация,  
121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а)

***Аннотация.** В статье на примере одного из наиболее известных жанров мексиканского фольклора — сентиментальной песни — рассмотрены механизмы фольклоризации романтизма. По мере «снижения» романтического стиля от профессиональных поэтов к поэтам-дилетантам и в фольклорные массы происходит ряд взаимосвязанных преобразовательных процессов, таких, как изменение эмоционального настроения романтической поэзии и перевод романтической минорности в специфический сентиментальный надрыв, «экзотизация» фольклорной лирики, стереотипизация содержания и тематическое обеднение поэзии, циклизация содержания романтических песен, общее обеднение образности и стремление к декларативным формам выражения, усиление мотива посредством лексических и синонимических повторов, кристаллизация эпитетов. Как показано, суть фольклоризации состоит не в текстовых заимствованиях, а в коренной переработке литературного стиля, которая идет в двух основных направлениях: упрощение (утрирование) и стереотипизация, то есть созидание системы устойчивых художественных элементов, без чего невозможно ни коллективное усвоение, ни коллективное воспроизведение текста. Тем самым смысл фольклоризации заключается в преодолении сущностного барьера между литературой и фольклором. Некоторые результаты анализа применимы к типологически сходным явлениям латиноамериканского и европейского фольклора, таким, как перуанская мулиса, аргентинское танго, русский городской романс.*

***Ключевые слова:** мексиканская сентиментальная песня, романтизм, фольклоризация, поэты-дилетанты, надрыв, страдание, стереотипизация.*

**Т**есная связь народного и профессионального искусства справедливо считается характерной чертой латиноамериканской культуры. Труды отечественных и зарубежных латиноамериканистов подчас создают впечатление, будто преимущественно фольклор влиял на литературу, т. е. профессионалы сознательно или бессознательно обращались к живительному источнику народного искусства. Примеры такой связи широко известны: достаточно напомнить о целых литературных течени-

ях, сформировавшихся на фольклорной основе, таких, как поэзия гаучо, аргентинская танговая поэзия, негрестская поэзия Кубы, Бразилии и других стран.

Проблемы влияния латиноамериканской литературы на фольклор изучены меньше. Исследование этой «обратной» связи (литература — фольклор) — не чисто фольклористическая проблема. С одной стороны, оно открывает некоторые особенности функционирования профессиональной литературы в XIX в., с другой — выявляет богатый пласт некой

«промежуточной» культуры, находящейся между фольклором и литературой и во все не являющейся принадлежностью латиноамериканской культуры, поскольку типологически сходные формы и жанры обнаруживаются и в европейских, в том числе и в русской, культурах. По отношению к ним искусствовед В. Н. Прокофьев отмечал: «Это был какой-то типологически “нечистый” фольклор, который отчетливо обнаруживал свою вторичность по отношению к исконному (крестьянскому) и который при желании можно было бы назвать “вторым фольклором”, если бы тут же не обнаруживалась и другая его вторичность — на этот раз по отношению к учено-артистичной культуре, чьим “сниженным фондом”, упрощенным, варваризированным вариантом он мог быть представлен столь же небезосновательно и определен как “вторая культура” (или “паракультура»)» [Прокофьев 1983, 7].

Важно отметить, что, несмотря на свою «двойную вторичность», этот «типологически нечистый» фольклор вовсе не выглядит как результат суммы «количественных» преобразований своих производных, а представляет собой, как бы к нему не относиться, новое художественное качество. Следовательно, связь фольклора с литературой не сводится к буквальному текстовому или стилевому заимствованию, к механической состыковке и перегруппировке различных элементов. Каким же образом создается это новое качество? Какие процессы лежат в основе его возникновения? В чем, наконец, заключается его суть? В данной статье делается попытка ответить на эти вопросы путем рассмотрения одного из наиболее известных жанров мексиканского фольклора — сентиментальной песни. Вместе с тем некоторые результаты анализа вполне применимы к типологически сходным явлениям европейского фольклора, в частности, к русскому городскому романсу.

Жанр мексиканской сентиментальной песни сформировался во второй половине XIX в. одновременно из двух источников: романтической поэзии и итальянского бельканто. Из всех европейских влияний, воспринятых латиноамериканской литературой, самым мощным было влияние романтизма, который в Америке оказался

намного более популярен, чем в «центрах» своего развития — Германии, Англии, Франции (парадокс, характерный для маргинальных культур). И бытование его в латиноамериканской культуре было более длительным: даже в конце XIX — первой трети XX в. он находился вовсе не на периферии литературного процесса — не менее двух третей публикуемых произведений производилось в русле этого направления, которое оставалось и живым, и действенным не только по количественным показателям, но и в том отношении, что базовые элементы его эстетической системы присутствовали в эстетике других направлений. Во всех странах Испанской Америки романтизм оказал сильнейшее воздействие на литературу, а через нее и на фольклор. Надо сказать, что мексиканская сентиментальная песня — вовсе не уникальное мексиканское образование. Но в Мексике эти песни составили настолько значительную часть фольклорного фонда, что были признаны фольклористами самобытным жанром и в качестве такового собирались и изучались, а название жанру дал основоположник национальной фольклористики Висенте Торибио Мендоса [Mendoza 1960]. В ряде других стран Испанской Америки эти песни не фиксировались, считаясь «городской порчей» традиционного фольклора, так что судить обо всем явлении в масштабах континента затруднительно. Однако многочисленные факты свидетельствуют о том, что типологически сходные песни бытуют и в других странах Латинской Америки и везде приблизительно в одинаковых формах. Доказательством тому является широко бытующий в Перу песенный жанр под названием «мулиса» (*muliza*), который по своему генезису и, соответственно, чертам своей поэтики является аналогом мексиканской сентиментальной песни. Определить влияние литературного романтизма в фольклорных текстах нетрудно: оно проявляется в увеличенном размере стиха (несвойственные традиционному стиху 10, 11 и 14 силлабические метры), а также в тех особенностях эмоционального настроения, стиля, лексики, о которых речь пойдет ниже.

В Латинской Америке влияние романтизма в основном сказалось именно на поэзии, поскольку в силу неразвитости

прозы поэзия в XIX в. оставалась главной формой бытования художественной литературы. Романтическая поэзия распространялась от представителей высшей аристократической прослойки (т.е. от тех, кто учился в Европе, «наезжал» туда или выписывал оттуда книги) в светские салоны, затем на театральные подмостки и в широкие слои читающей публики, далее в город, в «мещанство», оттуда в пригород, непосредственно контактирующий с селом, и, наконец, в деревню. Однако эта общеизвестная социологическая схема не способна объяснить феномена возникновения нового качества, нового жанра. Не объясняют его и термины «усвоение» и «фольклоризация». Народная романтическая песня всегда будет отличаться от любого слабого стихотворения профессионального поэта по стилю и содержанию.

На каком же этапе распространения романтической поэзии происходит ее трансформация в фольклорный жанр? Легче всего ответить — на последнем, другими словами, после того, как заимствованная поэзия оседает в фольклорных массах, — именно так утверждает упомянутый В.Т. Мендоса [Там же, 18]. Нагляден результат: вдруг появившийся фольклорный жанр начал движение «вверх» — в пригород и в мещанские слои. Однако логически невозможно допустить, что романтический стиль мог быть усвоен народом в относительно нетронутым виде, без предварительной радикальной переработки. Сопоставление литературных и фольклорных текстов позволяет нам сделать вывод, что жанр сентиментальной песни был создан в основных чертах на более ранних этапах распространения романтизма и в фольклорные массы пришел почти в готовом виде. Процесс формирования романтической песни следует объяснять не в пространственных или социометрических терминах, а основываясь на критериях художественности.

По отношению к фольклору вся литература — условное понятие «вверх»; но этот «вверх» сам по себе весьма неоднороден и многослоен. В нем можно выделить, по крайней мере, пять основных слоев (условно): искусство высокоталантливое (этот слой, хотя и представлен единичными авторами, исключительно важен, так как задает тон всему искусству данной

эпохи); искусство высокого профессионального уровня; посредственный профессионализм (т.е. «средний уровень»); дилетантизм, тяготеющий к профессионализму (представлен самостоятельными литераторами из образованных слоев общества); массовый дилетантизм. На этом уровне нередко встречаются талантливые самородки, которые могут подняться в самые верхние слои, но не они определяют общий уровень массового поэтического творчества.

Разумеется, никаких четких границ между этими слоями нет и быть не может, но в принципе любое (опубликованное или нет) произведение укладывается в рамки того или иного художественного слоя. Характерно, что если первые четыре слоя литературного «верха» существуют уже многие сотни лет, то пятый (именно как массовое, масштабное явление) сформировался и в Европе, и в Америке лишь в XIX в. с развитием городов и просвещения и с начавшимся «омассовлением» высокой культуры. Конечно, фольклорная среда контактировала, за редкими исключениями, именно с «пятым» слоем, так как массовое творчество развивалось в народной среде. На каждом уровне своего «снижения» романтический стиль изменялся, и чем «ниже», тем больше: уже «второй» слой искусства таит в себе зачатки эпигонства и упрощения, которые в «нижних» слоях возрастают в геометрической прогрессии и переходят в некое новое качество.

По моим наблюдениям [Кофман 1980], жанр мексиканской сентиментальной песни формировался на всех этапах распространения романтизма и во всех слоях литературного «верха» (даже во «втором»), хотя главную «работу» по созданию жанра выполнили авторы-непрофессионалы. Наглядно проследить этот процесс можно по сборнику народной поэзии мексиканского фольклориста начала XX в. И. Васкеса Санта Аны, куда он включил несколько десятков фиксированных текстов «кантаоров» из разных провинций (большой частью профессиональных исполнителей и сочинителей песен, которые составляли ядро массового сочинительства) [Vázquez 1929]. Собранные им песни по времени своего появления относятся в основном к середине XIX в. — периоду формирования

мексиканской сентиментальной песни. Даже анонимные тексты из этого сборника можно легко отнести к тому или иному слою сочинителей и соответственно к определенному этапу переработки романтического стиля.

Следует особо подчеркнуть, что новый жанр мексиканского фольклора был «запрограммирован» еще во «втором» слое литературного «верха» — в творчестве высокопрофессиональных поэтов, и в этом состоит важнейшая особенность фольклоризации литературной романтической поэзии в Испанской Америке, где романтизм изначально был вторичным, заимствованным. Что касается Мексики, то в целом мексиканская романтическая поэзия XIX в. подражательна и неглубока, что признала даже составитель антологии мексиканской романтической лирики Мариа дель Кармен Мильян: «Мексиканская поэзия, особенно первой половины XIX в., весьма бедна. <...> Наши поэты <...> в своем творчестве ориентировались на четыре или пять испанских образцов, которые повторяли до бесконечности <...>, к тому же в мексиканской литературе появление романтизма не было связано с реакцией против неоклассицизма, поэтому здесь романтизм был лишен силы, духа борьбы и широты, которые отличали его в странах Европы» [Millán 1957, 9].

Тем не менее, а может, и благодаря этому мексиканские поэты-романтики, сами того не зная, подготовили почву для массового непрофессионального творчества и в своих произведениях наметили основные направления переработки романтического стиля. Сравнение текстов разных слоев дает возможность провести «обратную реконструкцию» стиля и доказать, что почти все характерные черты поэтики фольклорного жанра восходят (разумеется, видоизменяясь) к самым «верхним» слоям мексиканской романтической литературы. Для удобства анализа единый процесс фольклоризации романтизма можно теоретически расчленить, представив его в виде нескольких взаимосвязанных тенденций.

**Коренное изменение эмоционального настроения романтической поэзии:** перевод

концептуального романтического настроения в специфический сентиментальный надрыв.

Мексиканская романтическая поэзия развивалась в двух направлениях. Одно из них условно можно назвать «патриотическим» (обращение к местному колориту, к истории страны, восхваление героев прошлого, описание их подвигов и т. п.), другое, представленное несравненно большим количеством текстов, — «лирическим», с двумя основными темами: любви и одиночества (страдания). Фольклоризации подверглось второе, более доступное и легкое для усвоения направление. Характерная романтическая минорность, родившаяся из безграничного высвобождения индивидуального начала, а также неразрешимого противоречия личного идеала с реальностью и имевшая под собой глубокую концептуальную основу, в Мексике была усвоена поверхностно. Уже в «верхних» слоях поэзии устанавливается стереотипный эмоциональный настрой: лишенная мировоззренческих корней минорность переходит в искусственную манерную сентиментальность. На это указывает тот факт, что мотивы печали высвобождаются из рамок причинно-следственных связей, превращаясь в «тоску вообще». Характерны в этом смысле уже зачины стихотворений, сразу, без всяких объяснений вводящие читателя в кульминацию «ситуации страдания» лирического героя. Например, в стихотворении Хосе Пеона-и-Контераса:

¡Ocúltate ya sol!.. Quiero la noche,  
como la noche eterna de mi alma  
sin una sola estrella en el espacio  
tenebrosa y callada

(Спрячься, солнце! Хочу, чтоб наступила  
ночь,  
такая же, как вечная ночь моей души:  
без единой звезды на небосводе,  
мрачная и молчаливая)<sup>1</sup>  
[Там же, 125].

Поэты начинают нагнетать мотивы тоски, отчего их лиризм утрачивает уже всякое подобие достоверности. В первой

<sup>1</sup> Здесь и далее подстрочные переводы автора статьи.

строфе сонета Хуана Диаса Коваррубиаса из двенадцати значимых слов девять минорны по своей семантике:

Ayes, suspiros, lágrimas, pasiones  
Que al pasar por el mundo sollozando  
Mi existencia fugaz fuistes llenando  
De sentidas y amargas decepciones

(Рыдая проходя по жизни,  
ты наполняла мое мимолетное  
существование  
стонами, вздохами, слезами, страстями,  
болезненными и горькими  
разочарованиями)  
[Там же, 102].

Этот искусственный настрой, установившийся в поэзии профессионалов, легко усваивается непрофессионалами и при этом значительно усиливается, утрируется и окончательно стереотипизируется, превращаясь как бы в обязательный элемент поэтического творчества. В фольклорной сентиментальной песне ситуация страдания полностью утрачивает причинность и становится единственно возможной реализацией лирического героя:

Nadie puede borrar mi tristeza,  
Ni lo puede el delirio del amor,  
La sonrisa de tierna belleza  
No consigue ahuentar mi dolor

(Никто не может развеять мою печаль,  
даже любовный бред,  
улыбка нежной красоты  
не может одолеть мое страдание)  
[Vázquez 1929, 50]<sup>2</sup>.

Заключительная строка песни «!lo constante no es más que el dolor!» (Вечным остается только страдание!) представляет своего рода содержательную формулу сентиментальной песни.

Как видно, в массовом непрофессиональном творчестве искусственная минорность стихов профессиональных поэтов обретает уже иное качество, приближенное к специфическому настрою

фольклорных песен. Достаточно еще одной ступени усиления и утрирования, чтобы минорность предстала в виде того специфического эмоционального настроения, какой уместно обозначить словом «надрыв». Надрыв — это вовсе не реальная, а некая «вымышленная» эмоция, по сути дела, своеобразная маска. Это, с одной стороны, чувство до предела оголенное, нарочито выставленное и в то же время крайне примитивное в своей однозначности, с другой стороны, это смакование своего страдания и макистское утверждение его «уникальности», «непревзойденности», сопровождаемое скрытым мотивом самоутверждения. Приводим характерную в этом отношении фольклорную сентиментальную песню:

Quiero internarme allá en la selva umbría,  
Quiero a solas con afán llorar  
Sin que nadie comprenda la pena mía  
Y ni la causa me llegue a preguntar.

Quiero clamar ante mi atroz fortuna,  
Quiero llorar ante mi infausta suerte  
Y al tristísimo rayo de luna  
Mis tristes quejas, mi soledad llorar.

(Хочу углубиться туда, в мрачный лес,  
и в одиночестве рыдать без устали;  
и пусть никто не поймет моего страдания  
и не спросит о его причинах.

Хочу кричать о своей жестокой доле,  
хочу оплакивать свою злосчастную  
судьбу  
и в печальнейшем свете луны  
свои печальные жалобы, свое  
одиночество оплакивать)  
[Mendoza 1960, 289].

Как ни парадоксально, надрыв представляет собой сниженный романтический идеал, который в фольклорной песне стал опосредованно выполнять функции фольклорного идеала. Об этом свидетельствует уже сама связь мотива страдания с мотивом самоутверждения, подчас выраженная открытым текстом, как, например, в следующей песне:

<sup>2</sup> В Мексике, как и во многих других странах Латинской Америки, фольклористика зарождается поздно — в начале XX в. Часто тексты записывались без указания места записи и данных об информанте, поэтому такие сведения о приводимых в качестве примеров фольклорных песнях отсутствуют.

¡Cuán penosa y amarga es mi vida!  
Porque yo creo que no hay otra igual;  
Cuando el cielo se nubla yo me pongo  
A pensar en mi suerte fatal

(До чего же горька моя жизнь!  
Другой такой, я уверен, не сыщешь!  
Когда небо хмурится, я начинаю  
размышлять о своей роковой судьбе)  
[Там же, 287].

Следует подчеркнуть, что фольклоризация романтизма во всех традициях приводила к утверждению специфического надрыва, о котором речь шла выше. Не имея возможности значительно расширять поле исследования, приведем лишь несколько примеров. «Плачь, плачь, сердце, о своей печальной судьбе...»; «До чего же печальны часы моей жизни, о как меня гложет страдание...» — таковы зачины упомянутой перуанской мулисы [Bernal 1978, 103, 208]. «Какое глубочайшее разочарование, какая ужасная безутешность, как хочется броситься на пол и изможденно рыдать!» — это типичный настрой аргентинского танго [Vilaríño 1975, 96]. И столь же типичен настрой русского городского ромansa:

И ничто меня в жизни не радует  
и не манит в поля и луга.  
Только слезы на грудь мою капают,  
Только манит сырая земля  
[Чистяков 1979, 48].

**«Экзотизация» фольклорной лирики.** Европейскому романтизму было свойственно тяготение к экзотике, имевшее под собой философскую и эстетическую основу. Мексиканские профессиональные поэты, ориентированные на не критическое восприятие модного литературного течения, сразу усвоили внешний романтический антураж (луна, кладбище, старинные замки, грозовое небо и т. п.). Свидетельством тому является активное проникновение в поэзию различных чужеродных для Мексики реалий: образов из римской и греческой мифологии, упоминаний об экзотических местах (Колизей, египетские пирамиды, средневековые замки). Но дело не только в копировании образов: сам романтический стиль в силу своей заимствованности изначально должен был восприниматься несколько

экзотически (отсюда отчасти и его притягательность), и это восприятие только усиливалось по мере его проникновения в фольклорные массы. Несоответствие реального чувства выражаемому сразу же было усвоено народом как один из законов поэтического творчества, что и определило насыщенность всей «низовой» лирики духом экзотизма. В массовой непрофессиональной поэзии и в фольклорных сентиментальных песнях экзотичность проявляется как на внешнем уровне — лексическом, так и на внутреннем — ситуационном. Из профессиональной поэзии дилетанты усвоили сравнительно немного возвышенных книжных слов и оборотов, но зато употребляют их вне всякой меры, повторяя чуть ли не в каждой строфе. В фольклорной сентиментальной песне книжная лексика оскудевает, но оставшиеся возвышенные слова и обороты применяются так же часто, уже в качестве поэтических клише.

Экзотичность романтической лирики дилетантов проявляется главным образом в содержании. Утрирование романтической поэзии вовсе не означало ее приближения к реальной действительности. Наоборот, в процессе фольклоризации она становилась все более условной и герметичной, а ее лирический герой перенесся в вымышленную субъективную реальность. В фольклорные песни в обилии проникли ночные стенания на кладбищах, в руинах при блеске молний и в полнолуние, начатые еще поэтами-профессионалами. Но и вне зависимости от антуража сама ситуация страдания, невероятно преувеличенная и вырванная из контекста причинности, является насквозь экзотичной ситуацией. Ее искусственность оттеняют также гиперболически акцентированные «космические» связи лирического героя с природой, Богом. В фольклорных сентиментальных песнях лирическое «я» помещено в центр мироздания, кажется, будто вся вселенная сосредоточена на герое и страдает ему:

Las aves en el campo cantan tristes  
De verme llorar triste y sin consuelo,  
Le pido a Dios y alzo los ojos al cielo.  
¡Por Dios! ¡Que vida tan penosa paso yo!

(Птицы поют печально,  
Видя, как печально и безутешно я плачу;

Я вопрошаю Бога и поднимаю свой взор  
к небу:  
О Боже! До чего же грустна жизнь моя!)  
[Mendoza 1960, 171].

**Стереотипизация содержания и тематическое обеднение поэзии.** Эта тенденция переработки романтического стиля непосредственно связана с двумя другими тенденциями, указанными выше. Уже «верхние» слои романтической поэзии были значительно обеднены в тематическом плане, а однообразие и искусственность эмоционального настроения определили дальнейшую стереотипизацию содержания в «нижних» слоях. Фактически тематику массовой поэзии и фольклорных сентиментальных песен можно представить в виде небольшой схемы: стереотипная ситуация страдания представлена двумя темами (несчастливая любовь и страдание «само по себе»), а те, в свою очередь, несколькими подтемами (любовь неразделенная, смерть возлюбленной, разлука и т. п.) и мотивами (роковая судьба, роковая женщина, мотив самоутверждения, мотив противопоставления себя толпе и др.). Особняком стоят немногочисленные стихи и песни, выражающие клятвы в «вечной» любви. При этом чаще всего тексты полностью сосредоточены на каком-то одном из указанных мотивов; весьма редко можно встретить комбинацию двух или нескольких мотивов. Вместе с тем следует отметить, что без этого тематического обеднения и стереотипизации содержания вообще не могло бы быть фольклоризации романтической поэзии, поскольку в процессе стереотипизации закладывались основы вызревающей фольклорной традиции: действительно, фольклорная традиция строится на достаточно ограниченном круге тем и мотивов и на постоянной повторяемости их сцеплений и трактовок. В этом смысле романтический стиль спустился в крестьянство, уже будучи пригодным не только для коллективного усвоения, но и для коллективного воспроизведения.

**Циклизация содержания романтических песен** была прямо связана со стереотипизацией и тематическим обеднением. Тексты лишаются всякой динамики,

мысль не развивается, а как бы идет по кругу, и сама песня, таким образом, представляет собой однотонный всплеск чувства. Эти особенности прослеживаются и в творчестве поэтов-непрофессионалов, чьи стихи большей частью заключаются в варьировании или прямом повторении одной мысли. Для фольклорной сентиментальной песни характерен стилистический прием под названием ритурнель — повторение в конце второй строфы одного или двух последних стихов первой строфы. Она как нельзя лучше отвечала внутреннему тяготению текста к статичности и цикличности. Ниже приводится хрестоматийная народная сентиментальная песня:

Tú fuistes en el mundo, la fe de mi creencia,  
Tú fuistes en el mundo, mi sola adoración;  
Te burlas de mi llanto, te ríes de mi  
sufrimiento,  
Te burlas de mis quejas, te ríes de mi dolor.  
El cielo te perdone el mal que tú me has  
hecho,  
El cielo te perdone el mal que tú me has  
causado,  
Te burlas de mi llanto, te ríes de mi  
sufrimiento,  
Te burlas de mis quejas, te ríes de mi dolor.

(Ты покинула меня, мое божество,  
Ты покинула меня, мое единственное  
утешение;  
Ты издеваешься над моим плачем,  
смеешься над моим страданием,  
Ты издеваешься над моими жалобами,  
смеешься над моей болью.  
Небо да простит тебе зло, что ты мне  
сделала,  
Небо да простит тебе зло, что ты мне  
причинила,  
Ты издеваешься над моим плачем,  
смеешься над моим страданием,  
Ты издеваешься над моими жалобами,  
смеешься над моей болью)  
[Mendoza 1939, 298].

Как видно, смысловой разницы между двумя соседними стихами нет: вся песня строится на основе словесных и синонимических повторов.

**Общее обеднение образности и стремление к декларативным формам выражения.** Действие этой тенденции, заложенной





и тех же декларативных заявлений и минорных по значению слов. Получается так, что глубина страдания измеряется чисто количественными мерками (количеством повторенных деклараций), а не качественными (силой воздействия художественного образа). Приведенные выше примеры — наглядное тому свидетельство. Действительно, после всеобъемлющего утверждения о своем «вечном страдании» или о своей «ужасной судьбе» лирическому герою остается либо пояснить свое заявление (а этого он сделать не может, поскольку его страдание выше всякой причинности), либо вновь и вновь варьировать свою декларацию.

**Кристаллизация эпитетов.** Общее обеднение образности и синонимические повторы привели к созданию сначала поэтических штампов, а затем постоянных эпитетов и фиксированных поэтических клише, без которых немислима фольклорная традиция. Без подобного типа кристаллизованных форм романтический стиль не мог быть ни усвоен в фольклоре, ни воспроизведен. Тенденция к кристаллизации эпитетов была заложена в уже «верхних» слоях мексиканской романтической поэзии. Так, например, в стихотворении Фернандо Кальдерона (1809–1845) «Грустной розе» роза сочетается со словом *triste* (грустная, печальная) четыре раза, к тому же это прилагательное два раза применяется по отношению к другим понятиям, хотя в испанском языке ему можно подобрать множество синонимов.

В стихах профессионалов создаются первые образцы поэтических штампов, в массовой поэзии эти штампы закрепляются и широко распространяются, а в фольклорных сентиментальных песнях они превращаются в постоянные эпитеты и клишированные словосочетания: от постоянных эпитетов традиционной народной лирики они отличаются тем, что более мобильны и подвержены варьированию. Так, «ночь» может быть «грустная», «темная», «черная» или «темная» и «черная» одновременно. Собственно, «постоянство» этих эпитетов проявляется не столько в обязательных сцеплениях, сколько в том, что из всего множества испанских прилагательных отбирается сравнительно небольшая группа (20–30

слов) и эти минорные по тональности прилагательные в различных сочетаниях применяются по отношению к столь же ограниченному набору существительных («горький», «неблагодарный», «ужасный», «одинокый» «печальный», «роковой»). Наряду с этим кристаллизуются целые словосочетания типа «неутешный плач», «печальная горечь», «сладкая грусть» и др.

Изучение мексиканской сентиментальной песни в ее связях с литературой и субстратным фольклорным слоем и наблюдения над изменением романтического стиля на разных уровнях его снижения позволяют сделать некоторые выводы относительно процесса фольклоризации. Выводы эти, возможно, будут применимы не только к Мексике и странам того же культурного региона, но и к странам Европы, где процесс фольклоризации, очевидно, не прекращался со времен возникновения письменной литературы и ее отделения от традиционной народной культуры. Эти выводы имеют прямое отношение к так называемой «третьей культуре» XIX–XX вв. и таким жанрам, как, например, русский «жестокий романс» или аргентинское танго.

Суть фольклоризации состоит не столько в прямом текстовом заимствовании (это как раз наименее значительный ее аспект), сколько в «снятом» усвоении литературного стиля в процессе его постепенного «многоступенчатого» снижения в фольклорные массы. Слово «снятый» указывает на то, что на каждой ступени снижения что-то, неприемлемое или непонятное для данного культурного слоя населения, из литературного стиля отбрасывается, а что-то, наоборот, прибавляется, таким образом, этот стиль, воспринятый, благодаря некритической ориентировке на литературный «верх», как эталон для подражания, все же подвергается значительной «редактуре» в соответствии с художественными вкусами и культурным уровнем той или иной группы населения. Подобная «редактура» вряд ли когда бывает сознательной, но, как ни парадоксально, чем более она кажется нежелательной, тем более она оказывается неизбежной. Таким образом, снятое усвоение литературного стиля непременно сопровождается его комплексной переработкой.

Эта переработка идет в двух основных направлениях: первое — упрощение (утрирование), второе — стереотипизация. Что касается упрощения, то оно объяснимо тем, что стиль снижается каждый раз в менее культурные слои населения, при этом упрощение не может не сопровождаться утрированием, так как «нижние» слои осваивают «чужой» стиль, а не «производят» собственный (вот в нем-то как раз при возможном примитивизме не будет и доли утрирования) и к тому же воспринимают его поверхностно, в самых броских, а потому и привлекательных чертах. На примере мексиканской сентиментальной песни видно, как искусственная минорность профессиональной поэзии перешла в специфический фольклорный надрыв, надуманный антураж превратился во всеобъемлющую экзотичность, замкнутость лирического переживания повлекла за собой циклизацию и предельное тематическое обеднение фольклорных песен.

Гораздо более сложен и значителен параллельный утрированию процесс стереотипизации — в нем можно увидеть центральное звено фольклоризации. В самом широком смысле фольклорную традицию можно представить как исторически сложившуюся систему стереотипии, наблюдающуюся на всех уровнях: функциональном, идейном и формальном. Основное отличие литературы от фольклора и заключается в том, что первая внутренне направлена на разрушение стереотипа (в этом важнейший стимул ее развития), а второй — на созидание и сохранение стереотипа, без которого невозможно ни коллективное усвоение, ни коллективное воспроизведение текста.

Таким образом, смысл фольклоризации заключается прежде всего в преодолении сущностного барьера между литературой и фольклором, и эта задача в основном выполняется «промежуточными» культурными слоями, т. е. в среде «третьей культуры». Разумеется, процесс стереотипизации происходит столь же бессознательно и неизбежно, как процесс упрощения и утрирования. Действительно, на каждой ступени снижения стиля «эталон», или сфера для подражания, значительно сужается, а число подражателей значительно увеличивается, что влечет за собой размножение поэтических

штампов. Процесс стереотипизации охватывает одновременно и содержание, и стиль, и язык романтической поэзии. Выше было показано, как кристаллизовалось содержание произведений, как обеднение образности привело к созданию стереотипной формы выражения, использованию одних и тех же художественных средств, уменьшению лексического фонда, возникновению системы клишированных словосочетаний и постоянных эпитетов. Все это говорит о наличии в сентиментальной песне системы стереотипии, т. е. ряда закономерного и системно повторяющихся черт. Таким образом, мексиканская сентиментальная песня представляет собой уже фольклорную традицию (правда, конечно, далеко не окончательно сформированную).

Заключая, следует заметить, что у читателей статьи может возникнуть определенное оценочное отношение к жанру мексиканской сентиментальной песни как к худшему образцу романтической поэзии, стоящему в последнем ряду ее последовательного «снижения». Такое отношение будет в корне неверным. Мексиканская сентиментальная песня действительно сформировалась в результате деградации романтического стиля, но она не является «худшей» ступенью, потому что представляет собой уже качественно иную ступень его переработки — фольклорную. Низшим в художественном отношении слоем романтической поэзии следует считать массовое творчество непрофессионалов, а песня, будучи явлением фольклора, требует иных художественных мерок и иного подхода. Если рассматривать ее в контексте мексиканского фольклора, то тут она оказывается как раз «верхним» пластом вызревающей традиции. Усвоение романтического стиля — пусть на первых порах весьма эклектичное — оказалось чрезвычайно благотворным для мексиканской народной лирики, поскольку развитие новой фольклорной традиции на этом не остановилось.

Полностью усвоенный и переработанный в народе романтический стиль придал мексиканской лирической песне ту качественную окраску, которая и определяет ее самобытность. Дальнейшая эволюция романтической песни заключалась во взаимодействии с субстратной фольклорной традицией, благодаря которому

образовались новые, гораздо более совершенные и приближенные к реальному народному мышлению жанры, например, «кансьон ранчера» (сельская песня). Взаимодействие романтической фольклорной

традиции с субстратной осуществлялось на всех уровнях содержания и формы, и ход этого процесса можно проследить детально. Но это задача отдельного исследования.

---

### Литература

Кофман 1980 — Кофман А. Ф. Художественное своеобразие песенных лирических жанров мексиканского фольклора: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., МГУ, 1980.

Прокофьев 1983 — Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 6–28.

Чистяков 1980 — Городской романс: Из архива кафедры фольклора МГУ. Вып. 1 / Сост.,

вступ. ст. и коммент. В. А. Чистякова. М., 1980. (Машинопись).

Bernal 1978 — Bernal D. R. La muliza: folklore del Perú. Lima, 1978.

Mendoza 1939 — Mendoza V. T. El romance español y el corrido mexicano. México, 1939.

Mendoza 1960 — Mendoza V. T. La canción mexicana. México, 1960.

Millán 1957 — Millán M. del C. Poesía romántica mexicana. México, 1957.

Vázquez 1929 — Vázquez S. H. Canciones, cantares y corridos mexicanos. T. 1. México, 1929.

Vilariño 1975 — Vilariño I. Las letras de tango. Buenos Aires, 1975.

---

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Доктор филологических наук, заместитель директора Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН: Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а; тел.: + 7 (495) 690-50-30; e-mail: info@imli.ru

---

# MEXICAN SENTIMENTAL SONG AND MECHANISMS OF FOLKLORIZATION OF ROMANTICISM

ANDREY KOFMAN

(Institute of World Literature named after A. M. Gor'kiy, Russian Academy of Sciences: 25a, Povarskaya str., Moscow, 121069, Russian Federation)

**Summary.** *The article is devoted to mechanisms of folklorisation of romanticism and based on studies of sentimental song which is one of the most famous genres of Mexican folklore. During reduction of the romantic style in its transition from professional poets to poets amateurs and folk masses series of interrelated processes of transformation occur. These processes include changes in emotional state of romantic poetry and translation of a specific minor romantic sentimental tear; "exoticizing" of folk oral lyric poetry; stereotyping of content and thematic impoverishment of poetry; cyclization of the content of romantic songs; the general impoverishment of imagery and the desire for declarative forms of expression; reinforcement of motifs through lexical and synonymous repetitions; crystallization of epithets. As shown, the essence of folklorisation is not borrowing of some texts but it is drastic revision of literary style that comes in two main areas: simplification (exaggeration) and stereotyping, i. e. creation of a system of stable artistic elements, without which any collective assimilation or collective representation of the texts couldn't get possible. Thus the meaning of folklorisation lies in overcoming of the essential barrier between literature and folklore. Some results of the analysis are applicable to typologically similar phenomena of Latin American and European folklore, such as the Peruvian Moulis, Argentine tango, Russian urban romance.*

**Key words:** *Mexican sentimental song, romanticism, folklorisation, amateur poets, anguish, suffering, stereotyping.*

## References

**Bernal D.R.** (1978) La muliza: folklore del Perú ["Muliza" ballade: folklore of Peru]. Lima. In Spanish.

**Chistyakov V.A.** (comp., pref., comm.) (1980) Gorodskoy romans: Iz arkhiva kafedry fol'klora MGU [Urban romance: from the archives of Folklore department of Moscow state university]. Issue 1. Moscow (Type-written manuscript). In Russian.

**Kofman A.F.** (1980) Khudozhestvennoe svoeobrazie pesennykh liricheskikh zhanrov meksikanskogo fol'klora [Esthetic distinctness of lyrical song genres of Mexican folklore]. PhD thesis (Philology). Moscow. In Russian.

**Mendoza V.T.** (1939) El romance español y el corrido mexicano [Spanish romance and Mexican "corrido" ballade]. Mexico. In Spanish.

**Mendoza V.T.** (1960) La canción mexicana [Mexican song]. Mexico. In Spanish.

**Millán M. del C.** (1957) Poesía romántica mexicana [Mexican romantic poetry]. Mexico. In Spanish.

**Prokof'ev V. N.** (1983) O trekh urovnyakh khudozhestvennoy kul'tury Novogo i Noveyshego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nykh iskusstvakh) [About three levels of artistic culture of the early modern and modern periods (to the problem of primitive in pictorial arts)]. In: Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoy kul'ture Novogo i Noveyshego vremeni [Primitiv and its place in the artistic culture of the early modern and modern periods]. Moscow. Pp. 6–28. In Russian.

**Vázquez S.H.** (1929) Canciones, cantares y corridos mexicanos [Mexican songs and ballades]. Vol. 1. Mexico. In Spanish.

**Vilariño I.** (1975) Las letras de tango [Words of tango]. Buenos Aires. In Spanish.

---

## ABOUT THE AUTHOR

E-mail: info@imli.ru

Tel.: +7 (495) 690-50-30

25a, Povarskaya str., Moscow, 121069, Russian Federation

Grand PhD (Philology), full professor, vice director, Institute of World Literature named after A. M. Gor'kiy, Russian Academy of Sciences

---