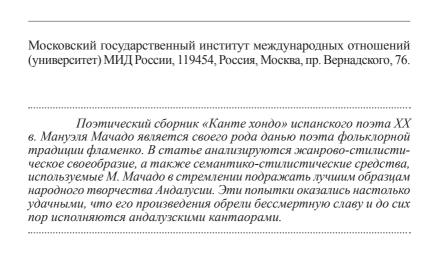
«КАНТЕ ХОНДО» МАНУЭЛЯ МАЧАДО ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ ФЛАМЕНКО

Т. М. Балматова



Ключевые слова: фольклор, поэзия, канте хондо, кант, песня, копла, стили фламенко, цыганская сегирилья, алегриас, канте чико.

Творчество испанского поэта Мануэля Мачадо, в частности— сборник стихотворений *Канте хондо* явилось ярким примером синтеза литературы и фольклора. В предисловии к этому труду он призывает к народному исполнению его текстов и сообщает о своём отношении к авторству: «Пойте их [песни], и не бойтесь, что я заявлю о своих авторских правах. Однажды, когда

я услышал одну из моих солеарес в исполнении певицы фламенко на андалузской вечеринке, где никто не умел читать и не знал меня, я понял, что парадокс славы состоит в том, чтобы быть прекрасно понятым и прочувствованным, оставаясь при этом неизвестным. Большего мне не нужно.» [9, с.12]¹.

Мануэль Мачадо был первенцем в семье Антонио Мачадои-Альварес — адвоката по профессии, посвящавшего всё свободное время собиранию, обработке и изданию фольклорного наследия. Мануэль получил блестящее образование, и к 15 годам из-под его пера вышли первые стихотворения, о которых сам он писал: «В 10-15 лет я уже был поэтом, или, по крайней мере, стихотворцем, и с необычайной лёгкостью находил ритм и рифму. Я не считал количество слогов, загибая пальцы, как многие из моих однокашников. <...> В то время, однако, мои поэтические опыты были по преимуществу забавны и невольно сатиричны.» [10, с.33-34].

Из всех детей семейства Мануэль был наиболее близко знаком с народной культурой: во время учёбы на философско-филологическом факультете Севильского университета он жил в квартале Триана и горячо интересовался корридой и канте хондо.

К эстетике модернизма, входившего в моду в начале XX века, поэт приобщился в Париже. В этот период он знакомится с Рубеном Дарио, Оскаром Уайльдом и поэзией французского символизма. На берегах Сены написаны стихотворения, в которых сквозит ностальгия по родной Андалусии. В 1894 году в соавторстве с Энрике Парадасом М. Мачадо издаёт книгу под названием *Tristes y alegres*, куда вошли его первые коплы: солеарес и цыганские сегидильи. С этого сборника началась история создания *Канте хондо*. Произведения в народном стиле, равно как и модернистские стихотворения-размышления о фламенко, включались в поэтические сборники разных лет, однако к 1912 году поэт объединил эти две линии, опубликовав книгу стихов *Канте хондо*. Окончательная редакция, значительно переработанная и дополненная, вышла в 1916 году, спустя 22 года с момента публикации первых копл.

Большинство современников Мачадо, принадлежащих к так называемому *поколению 98 года*, занимали антифламен-

¹ Здесь и далее перевод мой (Т.Б.)

кистскую позицию, не понимали и не принимали андалузский фольклор. Братья Карлос и Педро Каба так характеризовали отношение литературных деятелей рубежа веков к канте: «Поколение 98 года искренне презирало канте хондо. Унамуно, испанец до мозга костей, к нему не обращался; Коста и Маэсту, европейской ориентации, о нём даже не подозревали; Бароха, почти всегда небрежный и едкий, хотя в глубине души сочувствующий и мягкий, однажды упомянул в своих новеллах о фламенко в связи с шарманкой, фонографом и баром с официантами, с тем показательным презрением, которое появляется при описании пригородных свалок. Асорин был совершенно непроницаем для канте хондо, Ортега, как известно, видел в нём утомительный южный треск» [4, с.36-37].

Исследователи отмечают, что отношение братьев Мачадо к андалузскому фольклору было иным, и подчёркивают, что их творчество имело для традиционной культуры исключительное значение. «Естественно, что в контексте своего поколения, по крайней мере, хронологическом <...> Мануэль и Антонио занимают особое место. Сыновья Демофила² среди интеллектуалов своего времени отличались положительным отношением к фламенко. <...> Канте хондо всегда будет в долгу перед Мачадо, и то, что их просвещённые коллеги из противоречивого поколения были так близоруки по отношению к этому искусству, сейчас нам кажется по меньшей мере непростительным.» [5, с.48].

Однако судьба поэтического наследия Мануэля Мачадо оказалась нелёгкой, поскольку отношение современников как к самому поэту, так и к его произведениям резко изменилось вследствие принятия им франкистского режима, как о том свидетельствует испанский литературовед Альберто Фернандес Баньюлс: «После назначения поэта членом Исполнительного Объединения – службы франкистской пропаганды в Бургосе – его близкие ученики, большинство которых принадлежало к поколению 27 года, устыдились циничного поведения своего учителя. Обстоятельства, в которых оказался Мануэль Мачадо, заставили его превратиться в официального поэта нового режима.» [2, с. 205].

 $^{^{2}}$ Антонио Мачадо-и-Альварес подписывал свои труды псевдонимом *Демо-фил*.

Спустя десятилетия стало очевидным, что произведения испанского поэта выдержали проверку временем, и это подтверждает Хосе Мануэль Рико Гарсия, который так оценивает значение поэзии Мачадо для фламенко: «Мануэль был поэтом фламенко и из фламенко. Он носил его в генах, понимание глубины укоренилось в нём не только благодаря влиянию отца, но и общению с артистами и кантаорами, а также жизни в Севилье» [11, с. 96].

Справедливость этого суждения становится несомненной при знакомстве со сборником стихотворений, озаглавленным Cante hondo. Cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía. В его названии используются слова cantares, canciones у coplas (кант³, песня и копла), непосредственно связанные с композиционным решением. Исследователь-литературовед Херардо Дьего утверждает, что для Мачадо была ясна разница между кантом и песней, в то время как отличие песни и коплы не настолько очевидно [7, с.135-142]. Копла ведёт своё происхождение от средневековой строфы и является минимальной самодостаточной структурной единицей. Кант состоит из последовательности копл и предназначен для пения или речитации с музыкальным сопровождением. Песня предполагает наличие сюжета, который последовательно развивается с каждой строфой текста. Таким образом, в названии даётся указание на три уровня формы в составе сборника. Четыре начальных композиции (Cantares, La copla andaluza, Cante hondo, Elogio de la solear) и два заключительных стихотворения (Pregón de flores, El cantar) соответствуют определению песня. Bce они, кроме La copla andaluza, в которой используется метр цыганской сегирильи, написаны в свободной форме, не имеющей ничего общего с фольклорной традицией. Песни играют роль рамки, экспонируют темы, сюжеты и отношение автора к фламенко. Сборник открывает стихотворение Cantares - зарисовки из андалузской жизни, перечень трагических тем народной поэзии (боль, смерть). В стихотворении La copla andaluza появляются новые темы – любовь, разочарование, месть, разлу-

³ Следует различать термины канте (cante) и кант(ы) (cantar(es)). Канте применяется для обозначения песенных стилей фламенко, тогда как словом кант обозначается определённый тип стихотворений в структуре рассматриваемого сборника.

ка. В *Cante hondo* автор перечисляет основные стили фламенко – малагенья, солеар, цыганская сегирилья. Последняя композиция поэтического введения – *Elogio de la solear* разносложными строками воспроизводит синкопированный ритм гитарного аккомпанемента. Завершают сборник *Pregón de flores* и *El cantar*, в последнем стихотворении М. Мачадо возвращается к мысли об анонимности народной поэзии – копла станет народной лишь тогда, когда будет забыто имя её автора.

Остальной поэтический материал – коплы – располагается по жанрам фламенко (солеарес, малагеньяс, полос и каньяс, цыганские сегирильи, солеарильи, алегрии, тоны и львьяны). Между ними выделяются три канта, состоящие из копл на основные темы, заявленные в *Cantares* и *La copla andaluza*: страсть (*El querer*), страдание (*La pena*), отсутствие любимого (*La ausencia*). Каждый фрагмент триптиха выступает в качестве заголовка и тематического ориентира для последующих копл. В таблице 1 систематизированы сведения о структуре сборника.

Возможно, три уровня близости стихотворений к народной поэзии, представленные в *Канте хондо*, служат для постепенного проникновения этих песен в народную среду: от наиболее

Таблица 1.

уровень формы	название раздела или композиций
Песня	Cantares, La copla andaluza, Cante hondo, Elogio de la solear
Коплы	Soleares
KAHT	EL QUERER
Коплы	Malagueñas
Коплы	Polos y cañas
KAHT	LA PENA
Коплы	Seguiriyas gitanas
KAHT	LA AUSENCIA
Коплы	Soleariyas
Коплы	Alegrías
Коплы	Tonás y livianas
Песня	Pregón de flores, El cantar

близких и простых копл в стилях фламенко, через канты к модернистским произведениям рамки.

В эпоху Романтизма, одновременно с пробуждением интереса к фольклору, развился процесс оцыганивания фламенко. В предисловии к сборнику народных песен Антонио Мачадо-и-Альварес (Демофил) утверждает, что художественная ценность канте фламенко уступает цыганскому канте хондо, поскольку песни фламенко, по его мнению, появились в результате смешения чистого и древнего искусства цыганской песни, наиболее ярко выражавшегося в сегирильях, с лёгкой, простой и живой андалузской музыкой. В профессиональном исполнении фламенко он видит путь к утрате аутентичной народной песни и упадку фольклорной традиции [6, с.183]. Такое представление о канте фламенко бытовало на протяжении всего XX века.

Интересен тот факт, что через несколько месяцев после выхода в свет труда Демофила, его друг Уго Шухардт – немецкий филолог, посетивший в 1879 г. Андалусию и занимавшийся изучением фонетики этого региона, опубликовал своё исследование, посвящённое канте фламенко. Тщательно изучив тексты песен, Шухардт пришёл к совершенно противоположным выводам: в своей работе он утверждает, что никакой традиционной цыганской поэзии не существует, а поэтический репертуар фламенко искусственно оцыганивают поэты, которые, не будучи цыганами, являются приверженцами романтической идеи цыганства [12, с. 37-40]. Английский исследователь Дж. Борроу писал, что часть не-цыганского населения, состоящая преимущественно из поэтов, интеллектуалов и испанских монахов, так была увлечена идеей цыганства, что сочиняла стихи, которые затем выдавались за цыганские. При этом использовался искусственный язык, специально придуманный для этой цели, который для настоящих цыган (а равно и для всех остальных) был совершенно непонятен [3, с. 214-216].

Позиция Мануэля Мачадо в цыганском вопросе также заметно отличается от той, которую занимал его отец. Поэт признаёт, что цыганские сегирильи обладают большей эмоциональной напряжённостью и собственным типом стихотворной строфы, но вместе с тем не выделяет этот стиль по сравнению с остальными. Для М. Мачадо и канте хондо, и канте чико являются равнозначными и ценными образцами народного твор-

чества. В предисловии ко второму изданию Песен фламенко, он обращает внимание на то, что граница между цыганским и андалузским пением прозрачна и обособление цыганских песен невозможно из-за отсутствия чёткого определения собственно цыганского. В завершение Мануэль Мачадо ещё раз подчёркивает равнозначность и народность всех стилей фламенко: «Эта книга продолжает серию классиков Эспаса-Кальпе и позволяет добавить к списку нового автора, у которого нет имени. Это коллективный труд лучшего испанского поэта, которым без сомнения является испанский народ.» [9, с.169].

В основе музыкальных стилей фламенко, непосредственно взаимодействующих с поэтическими текстами, лежат три генеральных линии: 1. хакара (возникла ок. 1600 г.); 2. фанданго (пришло в Испанию ок. 1700 г.); 3. песенные стили мажорного лада (т.н. «cantes de ida y vuelta». Вошли в репертуар в конце XIX в.).

Канте хондо предназначался автором для андалузских кантаоров, поэтому в нём представлены стили фламенко, популярные на всей территории юга Испании. Этим же объясняется отсутствие песен мажорного лада и локальных разновидностей фламенко. Из стилей группы хакары включены *цыганские сегирильи*, алегрии, тоны и ливьяны. К группе фанданго относятся разделы солеарес (солеарильяс), малагеньяс, полос и каньяс.

В тематическом отношении сборник построен на антитезах любовь-страдание, радость-боль, жизнь-смерть. Также имеется ряд стихотворений, проникнутых созерцательно-философским настроением.

В теме любви можно условно выделить три периода: 1) ожидание любви; 2) любовь; 3) потеря любви. Ожидание любви нередко принимает форму болезни, томления, или же заинтересованного предвкушения:

No sé si eres mala o buena. Deja que te mire bien, que para eso es la moneda⁴.

Собственно любовь тоже может быть источником как радостей, так и страданий. Примером первой выступает большинство копл в канте *Любовь*. В них даётся яркая зарисовка глубокого сильного чувства:

⁴ Я не ведаю пока, хороша ты, иль плоха. / Дай тебя мне разглядеть – / За погляд не платят ведь.

En tu boca roja y fresca beso, y mi sed no se apaga, que en cada beso quisiera beber entera tu alma. Me he enamorado de ti, y es enfermedad tan mala, que ni la muerte la cura según dicen los que aman⁵.

Во многих коплах воспевается красота возлюбленной, её походка, в других же говорится о сильном чувстве к обычной неприметной девушке.

О любовных страданиях повествуют малагеньи, полос и каньяс, сегирильи. В некоторых случаях переживания настолько остры, что влюблённый проклинает момент знакомства со своей возлюбленной, собственную неосмотрительность, а также в аллегорической форме оставшееся без взаимности чувство:

Maldita sea la sed, y maldita sea el agua... Maldito sea el veneno que envenena y que no mata⁶.

Значительное место по количеству стихотворений занимает тема прошедшей любви. Горечь утраты выражается через смену отношения к привычному миру. Примером служат коплы, в которых цветы на окне бывшей возлюбленной потеряли аромат, или улица, прежде имевшая особенное значение потому, что на ней находился дом любимой, теперь оказывается обычной улицей, выходящей на площадь:

Han alargado tu calle que ahora llega hasta la plaza, y antes no llegaba más que a la puerta de tu casa⁷.

⁵ В свежие алые губы / Целую тебя, и жажду. / Всю твою душу хотел бы / Испить в поцелуе каждом.

Я влюбился так в тебя, / Что и смерть не исцелит, / От любови нет лекарства – / Тот, кто любит, говорит.

⁶ Пусть будет проклята жажда, / И вода, что её утоляет... / Пусть будет проклят тот яд, / Что калечит и не убивает.

⁷ Я заметил, что на площадь / Улица твоя выходит. / Раньше знал я лишь о том, / Что на ней стоит твой дом.

Нередко о прошедшей любви говорится обыденным, равнодушным языком, как о чём-то естественном и закономерном:

La veredita es la misma... Pero el *queré* es cuesta abajo, y el olvidar cuesta arriba⁸.

Стихотворения, посвящённые скорби, немногочисленны, а среди *Тонас и ливьянас* преобладают коплы, в которых автор делится своими размышлениями и жизненным опытом. О скорби, бедах и печалях говорится, что они часты и длятся долго, а радости быстротечны.

Темой ряда копл является размышление о природе чувства и женщинах. В них отмечается внезапность появления чувства, необходимость сохранения тайны любви; некоторые коплы предупреждают о возможных страданиях, в других говорится, что ревность разжигает страсть:

Crece el fuego con el viento, Con la noche el placer, Con el recuerdo la pena, Con los celos el querer⁹.

Для преодоления безответного чувства коплы советуют влюбиться снова. Справедливо заключение о том, что ценность здоровья и любви в полной мере становится очевидной лишь после их утраты.

О женщинах в коплах говорится, что в некоторых случаях они доставляют немало беспокойства и непредсказуемы, как удача, поскольку дарят свою любовь тем, кто к ним равнодушен. Чтобы добиться женской любви иногда достаточно лишь запастись терпением:

La *mujé* es como la fruta; si no la cortan se cae en cuanto que está madura¹⁰.

Замечено также, что они не сознаются в своих чувствах и играют мужской любовью, используя её исключительно для

⁸ А тропиночка все та же... / Позади любовь осталась, / К забытью дорога ляжет.

⁹ Ветер пламя раздувает, / Нега по ночам полней, / Память боль в душе питает, / Страсть от ревности острей.

¹⁰ Женщины – что спелый фрукт: / Если вовремя не снять, / Сами с ветки упадут.

собственного развлечения. Для выбора спутницы жизни коплы советуют обращать внимание на её происхождение:

La mujer, como el caballo, En la casta está el valor; Buena madre, buena hija; Madre mala, hija peor¹¹.

Вместе с тем, говорится, что влюбиться можно в любую девушку, так как все они хороши. Несколько копл посвящены разрыву отношений, при этом проводится аллегория с разбитым сосудом или треснувшим стеклом. В целом жизнь сравнивается с сигаретой, поскольку у всех она проходит по-разному: кто-то получает от неё наслаждение, а кто-то даже не успевает оглянуться, как она догорает:

La vida es un cigarrillo, Humo, ceniza y candela... Unos lo fuman de prisa Y algunos lo saborean¹².

Также утверждается, что нет смысла откладывать решения до того момента, когда появится опыт и мудрость, поскольку жизнь может оборваться раньше. Коплы уверяют, что всё материальное в этом мире преходяще, зло встречается чаще добра, но страдания, которые выпадают на долю каждого, не настолько тяжелы, чтобы от них можно было умереть. Поэтому, чтобы достичь радости, источником которой является здоровье и свободная от тяжких раздумий голова, следует идти по жизни, не оглядываясь назад.

Есть копла, посвящённая цыганскому вопросу. В ней сквозит недоумение автора, который в одной лишь фразе рассказывает о том, насколько нестабильна цыганская жизнь, что непостоянство — неотъемлемая черта этой нации, а также что у цыган нередки денежные затруднения:

Los gitanos, los gitanos... Hoy se mercan un *vestio*, mañana van a empeñarlo¹³.

¹² Жизнь всё равно, что сигара — / Пепел, дым, огонёк... / Кто-то выкурит наспех, / Смакует иной знаток.

¹¹ В женщинах, как в скакунах, / Родословная важна: / У хорошей матери и дочка такова, / А коли мать дурная, то и дочь плоха.

 $^{^{13}}$ Цыгане, цыгане — такой уж народ... / Платье, что купят сегодня, / Завтра сдадут под залог.

Небезынтересны коплы, в которых говорится о фламенко: для праздника недостаточно гитариста, кантаора и танцора, но нужно много народа, чтобы кричать «оле́!» и хлопать в ладоши. Отмечается, что темами для песен являются не только радости, но и скорби.

В некоторых коплах, преимущественно в любовном контексте, затрагивается религиозная тема, упоминается Богородица, Господь и св. Антоний. Андалусийцы очень набожны, поэтому в поговорках, песнях и клятвах упоминаются особо чтимые образы Богородицы и Христа. В коплах это Дева де лос Рейес, де ла Эсперанса, дель Кармен, дель Росарио. К ней обращаются за помощью и призывают в свидетели.

С точки зрения метрики тексты канте фламенко обладают следующими особенностями:

- благодаря тесной связи с музыкой за большинством стилей фламенко закреплён свой тип строфы;
- обычно присутствует женская рифма с предпоследним ударным слогом, хотя иногда встречается и мужская рифма;
- наиболее типичны строфы из трёх (терцет), четырёх (катрен), пяти (квинтет) и семи (септима) строк.

Терцетами написаны солеарес и солеарильяс. В солеарес преобладают трехстишия, состоящие из восьмисложных строк. В пятнадцати коплах встречается строка из семи слогов, в двух солеар имеются девятисложные строки. Интересны семисложники, в которых для передачи андалузского произношения опущен последний восьмой слог. При чтении он мысленно восстанавливается, хотя графически и не отражён, поэтому не нарушается общий ритм стихотворения:

No te quiero decir ná ... No quiero que se te ponga la carita colorá ¹⁴.

Как правило, в солеарес рифмуются первая и третья строки. При этом точная рифма встречается редко и в большинстве случаев своим появлением обязана совпадению окончаний в словоформах одной и той же части речи. Неточная рифма со множеством вариантов получила широкое распространение,

¹⁴ Ни единого словечка / Не хочу тебе сказать, / Потому что не желаю / В краску я тебя вогнать.

поскольку в конец строки выносится ключевое слово, на котором концентрируется внимание читателя.

Солеарильяс также состоят из трёх строк, но при этом длина средней строки вдвоё больше двух остальных. Первая и третья строки включают, как правило, 5-6, реже — 7 слогов. В центральную строку входит от 10 до 14 слогов. Трёхстрочная форма записи потенциального четверостишия связана со смысловым единством и отсутствием цезуры между второй и третьей строками:

Yo no sé olvidar... Yo no sé más que quererte hoy mucho Y mañana más¹⁵.

Катренами записаны малагеньи, цаганские сегирильи, тоны и ливьяны, а также канты *Любовь, Страдания, Без любимого* и *Андалузская копла*. В малагеньях чередуются строки из семи и восьми слогов в разных сочетаниях. Рифма в тех случаях, когда она есть, перекрёстная и чаще всего рифмуются только вторая и четвёртая строки. Малагеньи, в которых рифмуются первая с третьей и вторая с четвёртой строки, немногочисленны.

Метрическая схема *Андалузской коплы*, выполняющей функцию авторского введения к сборнику, аналогична цыганским сегирильям — самому яркому из всех стилей фламенко. Неравносложность строк служит дополнительным изобразительным ресурсом, посредством которого передаются гитарные переборы. Фольклорная форма этого утончённого и изящного стихотворения позволяет его певческое исполнение, и таким образом стирается граница между фольклором и литературой.

Цыганские сегирильи имеют такую же особенность, как солеарильяс: третья строка по количеству слогов вдвое длиннее остальных. В то время, как терцеты и катрены со строками равной длины содержат по 7-8 слогов, в тех же формах с длинной 11-12 сложной строкой остальные строки состоят из 5-6 слогов. Как и в малагеньях, рифмуются вторая и четвёртая строки, однако есть много примеров с внутренней рифмой, как сегирилья *Yo corté la rosa*:

¹⁵ Не способен я забыть... / А могу день ото дня лишь / Всё сильней тебя любить.

Yo corté la **rosa** llenita de **espinas**... Como las **rosa**s que **espinitas** tienen son las más **bonitas**¹⁶.

Тонас и ливьянас — это катрены-восьмисложники с перекрёстной рифмой (вторая и четвёртая строки).

Кант *Любовь*, состоящий из восьмисложников с редкими включениями строк из семи и девяти слогов, отличается довольно размытой рифмой, но вместе с тем обладает гораздо более чёткой ритмической организацией по сравнению с рассмотренными ранее коплами. Например, *Yo quisiera ser el aire* можно определить как хорей:

Yo quisiera ser el aire que toda entera te abraza; yo quisiera ser la sangre que corre por tus entrañas¹⁷.

В копле *Siento al ceñir tu cintura* первая и четвёртая строки – дактиль, а вторая и третья – пеон третий:

Siento al ceñir tu cintura una duda que me mata, que quisiera en un abrazo todo tu cuerpo y tu alma¹⁸.

Кант *Страдания* написан катреном из пяти-шестисложников с длинной одиннадцати-двенадцатисложной третьей строкой. Первая копла имеет форму терцета с длинной строкой, как солеарилья. Рифмуются вторая и четвёртая строки.

Форма канта *Без любимого* идентична *Страданиям*. В последней копле этого цикла *Diciendo la copla* Мануэль Мачадо цитирует оригинальную народную солеарилью, вводя тем самым терцеты, которыми написан следующий раздел *Солеарильяс*

Квинтет – это строфа, типичная для фанданго и производных от него стилей, таких, как полос и каньяс. Большинство

¹⁶ Розу как-то я сорвал: / Стебель был её в шипах... / Чем красивее цветы, / Тем обильнее шипы.

¹⁷ Воздухом хотел бы стать, / Чтобы всю тебя обнять; / Кровью я хотел бы стать, / Твои вены наполнять.

¹⁸ Стан твой стройный обнимая, / От сомнения мертвею: / Вобрать хотел бы всю тебя / одним объятием, любя.

строк состоит из восьми слогов, очень редки семи- и девятисложные строки. Рифмуются нечётные и отдельно чётные строки, хотя в некоторых коплах первая строка не образует рифмы с остальными.

En tu cariño pens**ando** en la vela pasaba el *día...* Y por la noche soñ**ando** soñaba que no dor*mía*. Tu querer me va mat**ando**¹⁹.

Алегриас написаны в форме семистрочников, состоящих из катрена и терцета с длинной строкой. Только одна копла состоит из шести строк, и две написаны в форме катрена. Количество слогов в строках пять или семь, исключения единичны. В катрене строки чередуются 7-5-7-5, в терцете 5-7-5. Рифмуются вторая и четвёртая строки, что типично для катрена, и нечётные строки терцета. В некоторых алегриас рифмуются также первая и шестая, либо третья и шестая строки:

De rubias y more<u>nas</u> Siempre hay disputa, A mí me gustan to<u>das</u> Cuando me gustan. En siendo buenas, Las morenas, las ru<u>bias</u> Y las trigueñas²⁰.

Метр стихотворений *Песни, Канте хондо, Ода солеар, Хвала цветам* и *Песнь* более изысканный и разнообразный. Песни состоят из шести катренов, в которых первая, вторая и четвёртая строки двенадцати- или тринадцатисложники, а третья у всех одинакова и служит рефреном, состоящим из трёхсложного слова cantares... (песни). Благодаря шестикратному повторению, на этом ключевом для сборника слове сосредотачивается внимание читателя. В каждом катрене полной рифмой связаны все длинные строки: 1. poesía-mía-Andalucía;

²⁰ О блондинках и брюнетках / Спор идёт давно. / Мне же нравятся любые, / Если я влюблён. / Все мне хороши: / Тёмненькие, светлые, / Цвета спелой ржи.

¹⁹ О любви твоей размышляя, / Не вздремнул я за день ни минуты... / Ночь в мечтах о тебе коротая, / Встретил я наступление утра. / Ах! Любовь меня убивает!

2. parra-guitarra-desgarra; 3. llora-hora-mora; 4. perdida-vida-olvida; 5. muerte-suerte-vierte; 6. mía-Andalucía-mía. В последнем катрене частично повторяются строки из первой строфы, что создаёт замкнутую композицию. Данная структура обусловлена полифоничностью стихотворения: повествование ведётся под аккомпанемент, роль которого играет повторяющаяся третья строка, как звук гитарной струны.

Стихотворение *Канте хондо* состоит из двух терцетов и двух секстин, в которых после четверостишия повторяются из него две первых строки. Два терцета и следующий за ними катрен написаны восьмисложниками, а в последнем катрене все строки состоят из семи слогов. В терцетах рифмуются первая и третья строки, а в катренах перекрёстная рифма как между чётными, так и между нечётными строками, что отличает это стихотворение от рассмотренных ранее четырехстишных копл. Повторяющиеся строки содержат основную идею стихотворения, которую можно сформулировать, последовательно соединив их: Malagueñas, soleares / *y seguiriyas gitanas...* / Es el saber popular, / que encierra todo el saber²¹.

Ода солеар состоит из 11 строк, включающих четыре, семь и восемь слогов. Мелодия создаётся за счёт того, что короткие строки перемежаются с длинными и все они объединены полной рифмой в разных сочетаниях.

Хвала цветам состоит из собранных в неравнозначные группы строк, большинство которых имеет четыре слога, два раза встречаются строки из трёх слогов и время-от-времени среди четырёхсложников вставляются строки из семи или восьми слогов. Такая форма не имеет ничего общего с народной поэзией, поскольку не обладает регулярностью, необходимой для пения с инструментальным сопровождением. Вместе с тем, она делает стихотворение динамичным, будто рассказчик торопится поведать о свойствах каждого цветка в его букете. Полная рифма связывает соседние строки: claveles-caireles; andaluces-luces и т.д.

Последнее стихотворение сборника *Песнь* содержит 12 строк, из которых девять семисложников и три шестисложника.

²¹ Солеарес и малагеньи, / и цыганские сегирильи... / Это мудрость народа, /в которой всё знанье мира.

Так же, как в *Оде солеар*, полная рифма задействует все строки стихотворения, но в нерегулярной последовательности.

Краткий анализ представленных стихотворений позволяет выделить такие особенности метрики поэтического стиля М.Мачадо, как использование произвольных форм, двенадцати- тринадцатисложников, эксперименты с ритмом — включение восьмисложников в последовательность коротких строк из трёх-четырёх слогов. Также отчётливо просматривается предпочтение, отдаваемое полной рифме, при этом особый интерес представляют схемы рифмовки строк.

В коплах Мачадо предпочитает неполную рифму и традиционные метрические схемы в соответствии с заявленными стилями фламенко. Фольклорной традиции свойственна формульность и стабильность, поэтому тщательное изучение образцов народной поэзии позволяет создавать композиции в фольклорном стиле, но их дальнейшая судьба всецело зависит от таланта автора.

Среди интонационных особенностей следует отметить частое использование многоточия, выражающего недосказанность суждения. Тем самым автор выводит идею за пределы текста и привлекает к сотворчеству читателя, вызывает его на диалог с тем, чтобы он развил эту недосказанную мысль по своему усмотрению, но в направлении, заданном предыдущим текстом. Для народной культуры использование многоточия нехарактерно, поскольку все её проявления — это своего рода полилог и необходимости установления диалога нет.

Ещё одной фонетической особенностью *Канте хондо* является передача андалузского произношения средствами графики. Андалусизмы встречаются только в коплах, а в стихотворениях-рамке скорее можно обнаружить заимствование из латыни (*de profundis* в *Oda солеар*).

Из лексико-семантических особенностей сборника важно уделить внимание обращениям, поскольку они являются сильным выразительным средством и способствуют концентрации внимания на определённых фразах. По большей части в коплах адресатом сообщения является возлюбленная, которая называется горянкой (serrana), горяночкой (serranilla), девчоночкой (chiquilla), цыганкой (gitana), либо дурой (tonta). В ряде копл обращение выражается повелительным наклонением или запре-

щением. В трёх коплах это просьба дать какой-либо предмет: прядь волос, лекарство, средство, руку. Также к возлюбленным обращаются с просьбой позволить их хорошенько разглядеть, обнять, сесть рядом, одарить взглядом, просят рассказа о трудностях, прощения за измену.

Встречаются обращения с мольбой к образам Богородицы, к матери и призыв к девочкам тронуться в путь. Из неодушевлённых предметов обращаются к сердцу, копле и мысли. Непосредственных обращений к читателю всего лишь три: как к народу — приглашение послушать песню, как к приятелю (compañero) с рассуждением о добре и зле, вежливое обращение на Вы (Usté) с изложением досады на женщин.

Среди лексических приёмов, использованных в тексте, значительное место занимают повторы, противопоставления и сравнения.

Повторы бывают внутренними, когда знаменательное слово встречается в стихотворении больше одного раза, и внешними, когда строка из одного стихотворения полностью или частично фигурирует в другом. Обе разновидности повторов можно подразделить на полные, при которых слово или фраза не изменяются, и неполные, когда происходит перестановка или замена отдельных слов во фразе, повторяются словоформы или однокоренные слова. Примером внешнего полного повтора могут быть строки, встречающиеся в следующих друг за другом коплах:

- toíto te lo pasaba... (Tú eras buena y eras mala; Toíto te lo pasaba);
- cuando te encuentro en la calle (*Cuando te encuentro*; *Yo me agarro*);
 - del calor al frío (El cristal se rompe; Yo sentí el crujío).

Неполный внешний повтор представлен в коплах *Chiquilla, dame otra caña* и *Esto remedio no tiene*:

chiquilla, dame otra caña / dame otra caña, chiquilla.

Во всех случаях повтор используется, чтобы объединить несколько копл вокруг одного сюжета, сохраняя вместе с тем их самостоятельное значение.

Обилием внутренних повторов отличается стихотворение Песни, в котором ключевое слово *cantares* используется в тексте 11 раз и два раза встречаются однокоренные *canta* и

сапталов. В стихотворении Канте хондо за счёт шестикратного повторения слова saber делается акцент на том, что в канте хондо заключена многовековая мудрость народа. В Оде солеар многократно повторяется слово canto и однокоренное понятие саптаг, также являющиеся смысловой осью произведения и всего сборника. В Андалузской копле пять раз повторяется слово посhе, поскольку ночь в этом стихотворении создаёт атмосферу и фон, на котором с типично модернистской изобразительностью, вырисовывается голубиный полёт андалузской коплы.

Для народной поэзии повтор является одним из самых популярных приёмов и применяется на различных уровнях: повтор слов в копле, повтор строк в соседних коплах, песенная форма или форма рондо в целом. Очевидно, эта особенность народной поэзии была сознательно заимствована Мануэлем Мачадо для стихотворений поэтического введения с тем, чтобы провести параллели между ними и коплами в народном стиле.

Стихотворения с противопоставлениями в *Канте хондо* немногочисленны (23 случая), а количество антитез в них сводится к 15.

El **reló** del cariño
Tiene una máquina
Que **adelanta** unas veces
Y otras **atrasa**.
Y es fuerte cosa
Que no hay un **relojero**Que la componga²².

Сравнение в коплах вводится наречием *сото* (*как*): жизнь, в которой несчастья следуют одно за другим, *как* течение горной реки, бегущей с камня на камень; образ беды *как* воды; женщины — *как* зрелый фрукт, или же опасны и красивы, *как* олеандр. Любимая для влюблённого, *как* солнце или *как* Богородица Эсперанса. В канте *Страдания* боль приходит неизвестно откуда, *как* реки в море, цветы в мае и ветер в лесу. Она остаётся в сердце, как горечь в лимонной корке, и укореняется, *как* плющ, подпитываясь кровью в венах. Плющ упоминается в

²² Вот беда – в часах любви / Неисправен механизм: / То спешат, то отстают, / только точно не идут. / Делу не помочь никак, / Нету ведь часовщика, / Чтоб подправил их слегка.

народной поэзии довольно часто, может быть символом молодости, силы, хитрости и одновременно несамостоятельности. Из плюща и лавра делают венок для любимой. У Мачадо плющ символизирует боль от любовных страданий, которая опутывает душу. В поэтическом языке народной песни каждый цветок является символом определённого чувства или состояния души. Гвоздика и нард, возможно, благодаря сильному и стойкому аромату, считаются мужскими цветами, а роза символизирует женское начало. Лилия — символ чистоты, цветок апельсинового дерева в петлице мужчины обозначает плодородность, а в прическе женщины — невинность, зеленый лимон может символизировать ожидание и надежду, но из-за крайней горечи также используется как символ неразделённой любви, фиалка — скромность и вера, гелиотроп — преданность, преклонение, тюльпан — любовь, жасмин — цветок ночи — обещает любовь и негу²³.

Гораздо чаще, чем простые сравнения, в тексте *Канте хон- до* используются метафоры. Наиболее употребительна персонификация, при которой неодушевлённые объекты наделяются
человеческими свойствами: вино, чувство, гитара и поэзия создают песни; прима гитары поёт, бурдон рыдает, молчаливое
время уходит. В стихотворении *Андалузская копла* звуки бурдона текут дождём слёз, крупными каплями; струны ранены, пронзены кинжалом, ночь-царица, смуглянка складывает песню из
дразнящей неги и ослепляющей любви, копла – сизая голубка –
прорастает на губах, как кровь из раны. Особо стоит отметить
цветовую гамму этого стихотворения: на чёрном насыщенном
фоне ночи с отблесками света от полной луны летит сизая голубка-копла. Далее вводятся чёрные глаза и алые губы, кристально чистая вода источника и кроваво-красная рана. В последнем четверостишии снова возвращается чёрный фон ночи.
Колоризм — цветовая насыщенность поэзии — один из любимых
приёмов модернистов, и в особенности — самого Мануэля Мачадо, оставившего целую пинакотеку стихотворений-описаний
картин великих мастеров прошлого.

²³ Подробнее с символикой цветов в испанской народной поэзии можно ознакомиться в исследовании Gubernatis de, A. Mitología de las plantas: Leyendas del reino vegetal: botánica especial. Palma de Mallorca: Ed. José J. de Olañeta, 2002.

Хвала цветам целиком построена на метафорах: каждый цветок являет собой определённый элемент андалузской жизни, одни очаровывают, другие отталкивают... Здесь также присутствует модернистская колористичность, создаваемая не только за счёт перечисления названий цветов букета, но и посредством включения в текст слов-определителей цвета: ого, plata, blancura, violeta, colores. В песнях стилей фламенко Мануэль Мачадо обращается к цветовой палитре нечасто — как правило, это чёрные глаза и красные губы любимой.

Сопоставление копл из Канте хондо с фольклорным образцами из сборника Песни фламенко [6] показывает их близость. В ряде случаев М. Мачадо использует в своих коплах фольклорные формулы, в других же наблюдается соответствие и общность сюжета. А. Мачадо-и-Альварес более тщательно фиксировал особенности андалузского произношения, а в коплах Мануэля Мачадо графическое отображение некоторых особенностей андалузского говора используется в качестве выразительного средства. Кроме того, распределение копл по стилям фламенко в обоих источниках различно. Возможно, это объясняется тем, что поэтические формулы одинаковы для всех стилей фламенко.

«Что делать, если всех нас – великих и малых захватывает и увлекает народная песня?» [1, с.72] – писал испанский поэт Дамасо Алонсо. Удалось ли Мануэлю Мачадо воплотить в жизнь свой замысел о создании авторского сборника стихотворений для народного исполнения? Ответом могут быть многочисленные записи песен фламенко²⁴. Его стихотворения уже более ста лет принадлежат народу и каждый находит в них что-то созвучное собственной душе, как о том свидетельствует Хосе Мария Веласкес-Гастелу: «Песни Мануэля Мачадо уже давно живут в этом мире, и никто не задумывается об их авторстве – то, чего так страстно желал сам поэт. Сколько раз и в исполнении скольких певцов нам приходилось слышать:

Даже семь премудрых греков Тех вещей не знали, Что меня печаль и время Выучить заставили» [13, с.202].

²⁴ «Calle Ancha», Senador, 1987; «Casablanca», 1998; «Reina del cante gitano», CBS, 1970.

Список литературы

- 1. Alonso D. Poetas españoles contemporáneos. Madrid: Ed. Gredos, 1988.
- Bañuls A.F. Manuel Machado, ahora // La generación del '98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia, La Unión [Ayuntamiento, Consejalía de Cultura], D.L., 1998. Pp. 202-214.
- 3. Borrow G. The zincali; or an account of the gypsies of Spain. John Murray, London, Albemarle street, 1846.
- 4. Caba C. y P. Andalucía, su comunismo y su cante jondo. Madrid: Biblioteca Atlántico, 1933.
- Caballero A.A. Flamenquismo y antiflamenquismo en la generación del 98 // La generación del '98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia, La Unión [Ayuntamiento, Consejalía de Cultura], D.L., 1998. Pp. 29-48.
- Colección de cantes flamencos, recojidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo). Imp. y lit. de El Porvenir, O'Donell, 46. Sevilla, 1881.
- 7. Diego G. «Cante hondo» y «Las canciones de Manuel Machado» // Manuel Machado, poeta. Madrid: Editora nacional, 1974. Pp. 115-119.
- 8. Machado M. Alma (Poesías). Madrid: Imprenta de A.Marzo [1902].
- 9. Machado M. Cante hondo. Bacelona: Nortesur, 2008.
- Machado M.-Pemán J.M. Unos versos, un alma y una época. Discursos leídos en la Real Academia Española, con motivo de la recepción de Manuel Machado. Madrid: Ediciones Españolas, 1940.
- 11. Rico García J.M. Los Machado: una familia flamenca // La generación del '98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia, La Unión [Ayuntamiento, Consejalía de Cultura], D.L., 1998. Pp. 89-118.
- Schuchardt H. Los cantes flamencos // El folklore Andaluz. Órgano de la sociedad de este nombre. 1882 a 1883. Sevilla, Francisco Álvarez y Co, ed., s.a.
- Velázquez-Gaztelu J.M. Cantar a Machado // La generación del '98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia, La Unión [Ayuntamiento, Consejalía de Cultura], D.L., 1998. Pp. 185-202.

Об авторе

Балматова Татьяна Михайловна — преподаватель кафедры испанского языка МГИМО МИД России (Россия, Москва). Область научных интересов: испанский литературный процесс первой трети XX века, литература и традиционная культура фламенко в их взаимовлиянии, грамматика, синтаксис и стилистика произведений современной испанской литературы. E-mail: blmt@ya.ru.

COLLECTION OF POEMS OF MANUEL MACHADO CANTE JONDO THROUGH THE FOLK TRADITION OF FLAMENCO

T. M. Balmatova

Moscow State Institute of International Relations (University), 76, Prospect Vernadskogo, Moscow, 119454, Russia.

Abstract: Poetry collection Cante Jondo of the Spanish poet of the twentieth century Manuel Machado is a kind of tribute of the poet of flamenco to folklore tradition. The article examines the genre and stylistic originality, semantic and stylistic means used by M. Machado in an effort to imitate the best examples of folk art of Andalusia. These efforts were so successful that his work gained immortal fame and is still performed by singers of Andalusia.

Key Words: folklore, poetry, cante hondo, kant, song, copla, styles flamenco, gypsy seguirilla, alegrias, cante chico.

References

- 1. Alonso D. Poetas españoles contemporáneos. Madrid: Ed. Gredos, 1988.
- Bañuls A.F. Manuel Machado, ahora // La generación del '98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia, La Unión [Ayuntamiento, Consejalía de Cultura], D.L., 1998. P. 202-214.
- 3. Borrow G. The zincali; or an account of the gypsies of Spain. John Murray, London, Albemarle street, 1846.
- 4. Caba C. y P. Andalucía, su comunismo y su cante jondo. Madrid: Biblioteca Atlántico, 1933.
- Caballero A.A. Flamenquismo y antiflamenquismo en la generación del 98 // La generación del '98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia, La Unión [Ayuntamiento, Consejalía de Cultura], D.L., 1998. Pp. 29-48.
- Colección de cantes flamencos, recojidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo). Imp. y lit. de El Porvenir, O'Donell, 46. Sevilla, 1881.
- 7. Diego G. «Cante hondo» y «Las canciones de Manuel Machado» // Manuel Machado, poeta. Madrid: Editora nacional, 1974. P. 115-119.
- 8. Machado M. Alma (Poesías). Madrid: Imprenta de A.Marzo [1902].
- 9. Machado M. Cante hondo. Bacelona: Nortesur, 2008.
- Machado M.-Pemán J.M. Unos versos, un alma y una época. Discursos leídos en la Real Academia Española, con motivo de la recepción de Manuel Machado. Madrid: Ediciones Españolas, 1940.
- 11. Rico García J.M. Los Machado: una familia flamenca // La generación del '98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia, La Unión [Ayuntamiento, Consejalía de Cultura], D.L., 1998. P. 89-118.

- Schuchardt H. Los cantes flamencos // El folklore Andaluz. Órgano de la sociedad de este nombre. 1882 a 1883. Sevilla, Francisco Álvarez y Co, ed., s.a.
- 13. Velázquez-Gaztelu J.M. Cantar a Machado // La generación del '98 y Manuel Machado ante el flamenquismo. Murcia, La Unión [Ayuntamiento, Consejalía de Cultura], D.L., 1998. P. 185-202.

About the author

Balmatova Tatiana M. – Assistant Professor of Department of Foreign Languages (Spanish), MGIMO-University (Russia, Moscow). Spheres of interest: Spanish Literature of the first half of the 20th century, in interference of traditional culture flamenco and literature of that period; the grammatical, stylistic and syntactic aspects of contemporary Spanish literature. E-mail: blmt@ya.ru.

* * *